This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

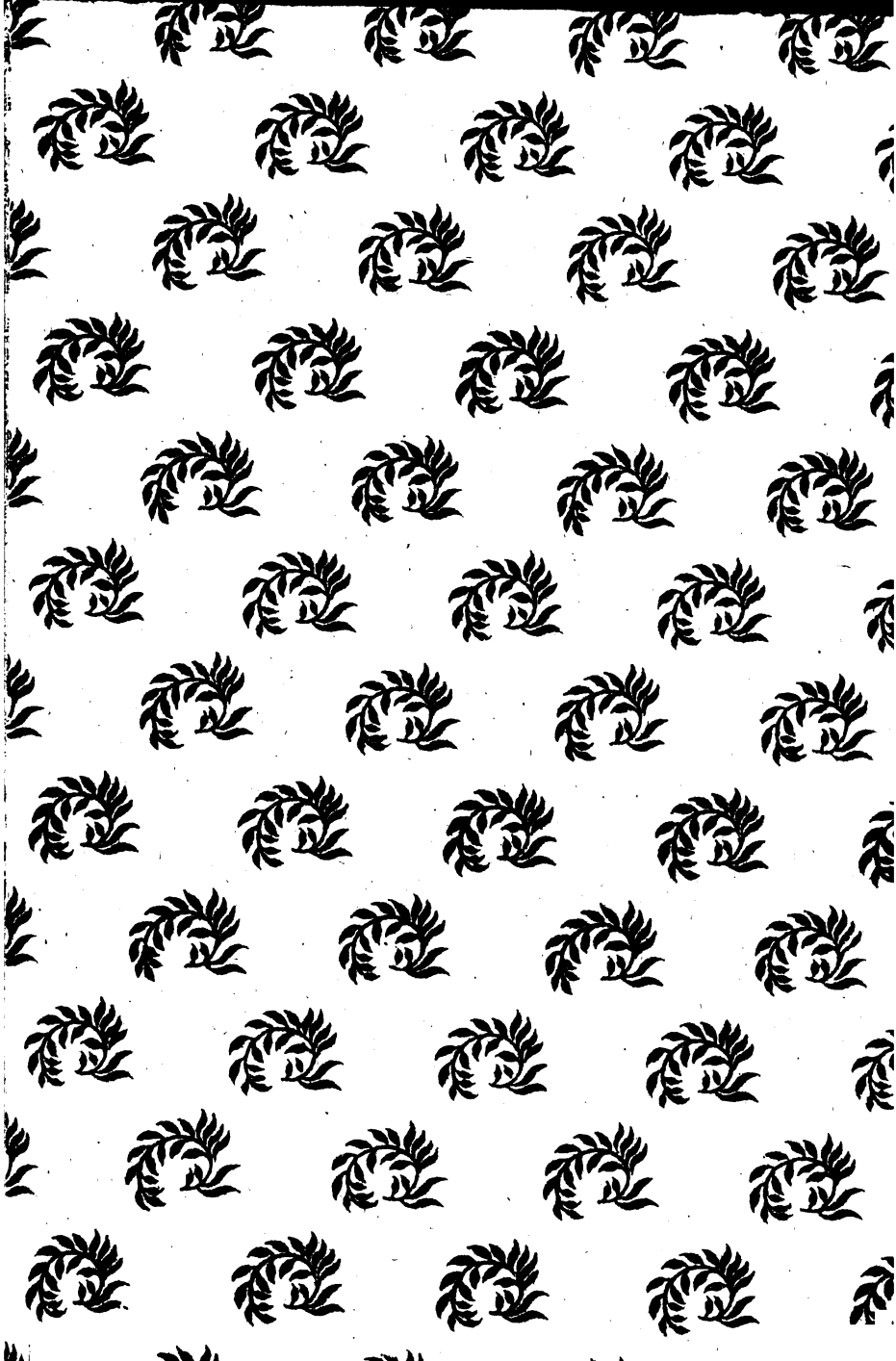
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY



180.92
M93y

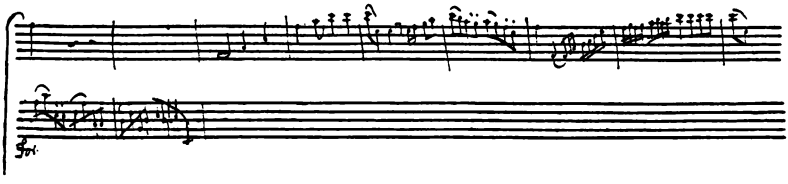
Geisteshelden.

(Führende Geister.)

Eine Sammlung von Biographieen.

Dreiunddreißigster Band.
(Der VI. Sammlung dritter Band.)

Berlin.
Ernst Hofmann & Co.
1900.



[Geſchichtliches hierüber auf Seite VI.]

art.

ischer.

dniſſen.

t & Co.

ML410
M6F59

Zweites Tausend.

236823

STANFORD LIBRARY

Nachdruck verboten.
Übersetzungsrecht vorbehalten.

24

Inhalt.

		Seite
	Einleitung	VII
I.	Die Familie Mozart. Wolfgangs früheste Kindheit (1756—1762)	1
II.	Die Familie Mozart auf der Wanderschaft (1762—1766)	17
III.	Ein Jahr der Erholung und die ersten Opern (1766—1770)	31
IV.	Italienische Reisen (1770—1772)	46
V.	Sechs Jahre Salzburger Stilllebens (1771—1777)	57
VI.	Wolfgangs Reise nach Frankreich (1777—1778)	68
VII.	Zurück nach Salzburg (1778—1781)	84
VIII.	Der Kampf um die Selbständigkeit. — Die ‚Entführung'. (1781—1782)	95
IX.	Von Mozarts bis zu Figaros Hochzeit (1782—1786)	114
X.	‚Don Juan'. Die Berliner Reise (1787—1789)	126
XI.	Mozarts wirtschaftlicher Ruin. ‚Così fan tutte' (1789—1790)	140
XII.	‚Die Zauberflöte' (1791)	157
XIII.	‚Titus' und das Requiem. Mozarts Tod (1791)	173
XIV.	Mozarts Leben nach dem Tode (1791—1799)	181
	Anhang: Bibliographie der Mozart-Litteratur	189

Zum Titelbild.

Das ähnlichste Bild Mozarts ist ein Medaillon-Relief-Portrait auf Gyps und Wachs mit dunkler Stahleinfassung, welches Mozart 1788 seiner Frau schenkte, das später im Besitze des Sohnes Karl in Mailand war und von diesem 1857 der Sängerin Frassici, jetzigen Baronin von Grünhof, aus Dankbarkeit dafür geschenkt wurde, daß sie dem 73 jährigen Manne sämtliche Arien und Lieder seines Vaters vorsang. Der Verfertiger des Medaillons ist unbekannt. Demselben ganz ähnlich, vielleicht nachgebildet, ist ein Medaillon-Relief in Holz von Posch, 1789 (Würzbach).

Das in Facsimile wiedergegebene Noten-Autograph stammt aus einem unvollendeten Oboenkonzert (München 1780), welches der Fürstlich Stolbergsche Kapellmeister Jean Baptiste André dem Geschichtsmaler Ludwig Prutz am 29. März 1856 aus der Nachlaßmasse Mozartscher Originalhandschriften schenkte.

Beide Reproduktionen sind mit gütiger Genehmigung der Besitzer nach den Originalen vervielfältigt.

Einleitung.

—o—

Darwins Lehre von der Vererbung läßt sich für den Menschengeist scheinbar am besten in der Kunst der Töne nachweisen. Von ganzen Musikerfamilien weiß die Musikgeschichte zu berichten, bei denen die Anlage zur Tonkunst vom Vater auf den Sohn und die Enkel überging. Man denke nur an die große Familie Bach. Durch mehr als zwei Jahrhunderte hindurch bleibt hier die Liebe und Befähigung zur Musik deutlich verfolgbar, und bei jedem neuen Erbfall scheinen sie größer zu werden, bis die Entwickelung ihren Gipfelpunkt erreicht hat und dann schnell herabsinkt.

Auch die Familie Mozart gehört zu den musikalischen. Durch drei Generationen läßt sich hier die musikalische Psyche verfolgen. Nur ist ihre Entwickelung so rapid, daß sie sich innerhalb dieser drei Generationen 1719—1844 abspielt und dabei doch den denkbar höchsten Gipfelpunkt erreicht. Die erste Etappe der Entwickelung bildet Leopold Mozart, die zweite stellen seine Kinder Maria Anna und Wolfgang dar. In letzterem steigt sie bis zur höchsten Höhe, um dann in seinem gleichnamigen Sohne wieder zu sinken.

Gewiß ist ein solcher Vorgang von hohem psychologischem Reiz: was steht wohl dem Menschengeiste höher als er selbst und das Wunderbare in ihm? Eben jene schnelle Entwickelung gewährt uns einen viel tieferen Einblick in das eigentliche Wesen des Wunderbaren. Während bei der Familie

Bach die langsame, stetige Ausbildung des musikalischen Sinnes uns kaum recht erkennen läßt, wo das Handwerk mit seinen nur technischen Fertigkeiten aufhört und das Genie, die Begabung, die undefinierbare Naturanlage beginnt, können wir hier beides sehr deutlich trennen und unterscheiden. Und weil uns die Geschichte nirgends weiter ein auch nur annähernd so klares und übersichtliches Bild von der Entfaltung eines musikalischen Genies gewährt, darum ist das anziehendste, kulturell und psychologisch lehrreichste Lebensbild eines Musikers das von Wolfgang Mozart.

Darum wäre es aber auch mehr als lückenhaft und unvollständig ohne die markige Figur des Vaters Leopold. Beider Lebensgänge sind äußerlich und geistig innig miteinander verwoben. Ohne die intelligente und sorgsame Erziehung, wobei der Vater schon frühzeitig aus den Keimen die spätere Größe erkannte, ohne die energische Führung durch den Vater hätte der Sohn bei all seinem Genie sich nicht so rasch entwickeln können als es geschehen. Wolfgang Mozart war nicht das erste musikalische Wunderkind und ist keineswegs das letzte geblieben. So wissen wir beispielsweise von einem Wunderkinde in Frankreich, Louis Claude Daquin, der bei Wolfgangs erstem Auftreten in Paris als siebenundsechzigjähriger Greis noch lebte. Wir wissen nicht, ob Daquin den kleinen Mozart noch gehört hat; sicherlich hat er von ihm vernommen, und die Kunde mag den alten Herrn wohl an jene Zeiten seines eigenen Lebens erinnert haben, wo er als sechsjähriges Kind vor König Ludwig XIV. und dessen Hofe auf dem Flügel spielte, und wo der Dauphin staunend ausrief: „Dies Kind ist ein Wunder, es wird der Erste seines Jahrhunderts werden!“ Wie Mozart komponierte er als Knabe, ohne je Theorie getrieben zu haben, und es mag ähnliche Ausrufe der Bewunderung schier geregnet haben, als man den achtjährigen Knaben, der soeben ein mehrstimmiges

Beatus vir mit Orchesterouverture komponiert hatte, auf den Tisch stellen mußte, damit er die Aufführung seines Werkes mit seinem Taktstocke leite.

Daquin ist ein tüchtiger Musiker geworden, einer der ersten Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit und als Klavierkomponist bedeutend. Aber der Erste seines, d. h. des 18. Jahrhunderts? Wo bleibt sein Name vor den Heroen gerade dieser Musikepoche, vor den Namen eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart usw.? Einen von den tausend Sternen dritter und vierter Größe bedeutet er, deren Gewimmel den Himmel der Musikgeschichte bevölkert und deren Glitzern und Gleißen ihm erst seine unaussprechliche Schönheit verleiht. Und so wie Daquin ist es den unzähligen Wunderkindern ergangen, die Mozart nachgefolgt sind. Sie alle erhärteten den Satz: Fructus idem diuturnus ac praecox ess enequit („Frühreife Frucht hält sich nicht lange"). Man kann darin einen besonderen Erfolg eigener Art, eine geschichtliche That von unbestreitbarer Neuheit der beiden Mozart erblicken, daß das Beispiel der Erziehung Wolfgangs durch seinen Vater wie mit Zaubergewalt auf die nachfolgenden Geschlechter eingewirkt hat. In aller Welt tauchten seit Mozart die Wunderkinder auf, und wo sich irgend ein Keimchen musikalischer Begabung bei einem Kinde zeigte, flugs waren Lehrer und Eltern bereit, daraus mit allen Mitteln, auch selbst mit denen der Züchtigung und der Treibhauskultur, einen mächtigen Baum ziehen zu wollen, dessen Blätter Lorbeer und dessen Früchte von Gold wären. Wie viele Enttäuschungen sind daraus entsprossen, wie viele Sünden dabei an unschuldigen Kindesseelen begangen worden! Wie wurden Beethoven und Weber von ihren eitlen und goldhungerigen Vätern um die schönsten Vorzüge der Kindheit betrogen, um die goldene Freiheit und die göttliche Naivität! Meist erfahren wir von diesen Leiden der gequälten jungen Seelen nur, wenn spätere

Erfolge sie zu rechtfertigen scheinen. Aber wie viele Wunderkinder können eine solche nachträgliche Rechtfertigung ihrer Erzieher aufweisen? Ihre Namen sinken dann dahin in den Letheſtrom der Vergeſſenheit, noch ehe sie bekannt wurden, wie vorschnelle Blüten, die ein jäher Froſt dahinraffte.

Das ist also ein zweiter Grund, warum Mozarts Leben den nachkommenden Geschlechtern so anziehend erscheint und immer mehr Reiz ausüben wird, je öfter die Erfahrung sich wiederholt und erneut, daß Frühreife und stetige Ausdauer des Genies sich meist erbitterte Feindesgewalten sind. Von allen Wunderkindern der Folgezeit: Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Liszt u. v. a. hat keines so frühzeitig solch staunenswerte musikalische Befähigung gezeigt, keines ist zu solch allseitiger und stetiger Ausreife seiner göttlichen Anlagen gelangt, wie in seinen 35 Lebensjahren Mozart, der Rafael der Tonwelt.

Von jeher reizte den Verfasser das psychologische Problem, das somit in Mozarts Namen enthalten ist. Aber noch ein anderer, ein musikgeschichtlicher Grund war für ihn Veranlassung, den hundert Biographieen Mozarts eine neue hinzuzufügen. Wir stehen an der Wende zweier Jahrhunderte und müssen leider einräumen, daß zum erstenmale seit dreihundert Jahren die Tonkunst ohne allseitig anerkannten Führer dasteht. In den letzten drei Jahrhunderten folgte in der Musikgeschichte Genie auf Genie wie Schlag auf Schlag. Noch hatte der eine geistige Führer das Szepter nicht aus der Hand gelegt, flugs war schon ein anderer da, bereit und fähig, die Traditionen durch eigenes Beispiel weiterzuführen. So folgten sich, nachdem ein kurzes Interregnum seit Heinrich Schützens Tode überwunden war, auf Bach und Händel Hasse und Graun, Gluck, Haydn und Mozart, Beethoven und Weber und Schubert, Mendelssohn und Schumann, Wagner und Brahms. Die beiden letzten haben keine unmittelbaren Nach-

folger gefunden. An die Stelle des Genies ist die Schule getreten, bekanntlich stets ein schlechter Ersatz für das Genie, dessen Wahrzeichen vor allem die individuelle Einheitlichkeit ausmacht. Von den Vorbildnern ist damit die musikgeschichtliche Gegenwart auf die Nachbildner angewiesen.

Gewiß sind wir zu wenig pessimistisch, um zu glauben, daß damit das Ende der musikgeschichtlichen Entwickelung gekommen wäre. Der Most, der jetzt gärt und stürmt, wird vielleicht auch einmal einen guten Wein geben. Anderseits stehen wir zu sehr im Bann der Musikforschung, um uns blindlings dem Vertrauen anheim zu geben und an ein Genie zu glauben, wo wir nicht seine Beweise sehen. Gerade der Begriff des Genies hat in unseren Zeiten eine etwas unklare Färbung angenommen, und wir meinen — und viele, so scheint es, mit uns — daß es gerade jetzt nicht ganz überflüssig ist, den Begriff des musikalischen Genies und seine Entwickelung so deutlich zu begrenzen, als nur irgend möglich. Ganz werden wir Menschen diesen obersten Begriff in der Kunst nie definieren können. Doch ahnen läßt sich vieles davon; am besten, wenn man, auf Abstraktionen verzichtend, an einem konkreten Beispiele zeigt, was es leistet, wie es wird, wie es sich uns darstellt. Welches Beispiel in der ganzen Musikgeschichte wäre dazu besser geeignet, als das Wolfgang Mozarts?

STANFORD LIBRARIES

I.

Die Familie Mozart.

Wolfgangs früheste Kindheit. (1756—1762.)

Keine Kunst ist so eng verknüpft mit dem Persönlichen, als die der Töne. Denn keine ist so abhängig von der persönlichen Darstellung, als sie, wenn wir von den mimischen Künsten absehen, denen die Nachwelt keine Kränze flicht. Alle, auch die letzteren nicht ausgenommen, haben ihre Vorbilder in der Natur, und das den aufwachsenden Menschen umpulsende Leben bietet dem aufwachenden Geiste tausende von Anregungen, die ein kunstbeanlagtes Gemüt zu künstlerischen Äußerungen anreizen.

Nicht so in der Musik. Die Natur giebt uns hier keine Vorbilder und wenig Anregung zum künstlerischen Gestalten. Das Kind, dessen Auge in jeder Sekunde sich üben kann im Erfassen, im Vergleichen, im Abmessen und Verwerten von sichtbaren Gestalten, dessen Lallen durch das Vorbild und die Fürsorge seiner Umgebung zur Sprache sich formt, — sein Ohr wird nur vorgebildet zur Aufnahme und Unterscheidung von Geräuschen. Ist die Umgebung des Kindes nicht musikalisch, hört es nicht den Gesang der Mutter, der Amme, der Geschwister, hat es keine Gelegenheit, Musik zu

hören, so bleibt seinem Ohre die Welt der Töne verschlossen.

Wie oft ist dies der Fall! Nur zu häufig begegnen wir selbst gebildeten Menschen, deren Ohr die feinsten Geräusche und Sprachlaute sicher zu unterscheiden vermag, und die doch den Unterschieden der Tonsprache völlig ratlos gegenüber stehen. Je früher aber diese Unterscheidungsfähigkeit, die selten einem Menschen von der Natur ganz versagt geblieben ist, ausgebildet wird, desto sicherer wird sich sein Geist in der Tonwelt bewegen.

Das hat der Vater unseres Wolfgang Mozart sicher erkannt, und er folgte der Erkenntnis bei der Erziehung seiner Kinder mit einer geradezu rührenden Sorgfalt.

Leopold Mozart war nicht ein Musiker von des Genius Gnaden. Wohl aber war er von früher Jugend an mit der Kunst der Töne vertraut. Am 14. November 1719 einer ehrsamen Augsburger Buchbinderfamilie entsprossen, war er schon als Knabe musikalisch thätig. Freilich in der beschränkten Häuslichkeit der Eltern wird nicht eben viel Raum für die Muse gewesen sein, und seinem älteren Bruder Franz Alois, der in das Handwerk des Vaters eintrat und dem wir später in Augsburg wieder begegnen werden, merkt man von einer feineren musikalischen Bildung wenig an. Aber der jüngere Sohn, bestimmt, einmal zu studiren, erregte durch seinen schönen Gesang gar bald Aufmerksamkeit. Vom Orgelchor in der Kirche zum heiligen Kreuz und St. Ulrich herab erklang der helle Sopran des Diskantisten, als welchem ihm mancherlei Vergünstigungen und Unterstützungen für seine Lebensführung zukamen, und mit Vergnügen erinnerte er sich noch als Mann jener Tage, wo er bei einer Hochzeitsmesse vor dem Prälaten in dessen eigener Kapelle eine Cantate vorzutragen hatte. Man verlangte damals nicht wenig von den kleinen Sängern, und zum mindesten mußten sie firme

Notentreffer sein und die Koloraturen in der Kehle haben, d. h. jene melodischen Schnörkel, Triller und Läufer, ohne die es gerade in jener Zeit nun einmal nicht ging. Später aber warf er sich mit Macht auf das Orgelspiel und erlangte darin eine vielbewunderte Fertigkeit. „Es war erschröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und Händen, aber wohl unvergleichlich," so erzählte später ein Ohren- und Augenzeuge.

Die alte freie Reichsstadt hatte dem heranwachsenden Jünglinge wenig zu bieten. Was der grimme dreißigjährige Krieg der Stadt der Fugger an Spuren des früheren Glanzes noch gelassen hatte, das hatte die Plünderung der bayerischen und französischen Armee im Jahre 1703 vollends vernichtet. Nichts hielt ihn in diesem Abdera, wie er es nannte, am wenigsten die unablässigen Bemühungen seiner Umgebung, ihn zum geistlichen Berufe zu drängen. Er ging nach Salzburg, um Jus zu studieren. Dort sollte sich sein Schicksal erfüllen.

Es scheint, daß er sich mit seiner Familie entzweite. Gewiß nicht aus Übermut und Abenteurerlust. Denn gerade ein ausgeprägter Familiensinn von seltener Tiefe und Treue kennzeichnet diesen Mann, der seinen höchsten Beruf in der Erziehung eines Mozart gefunden hat. Noch als gereifter Mann lag ihm seine Augsburger Familie am Herzen, ob er gleich von Augsburg selbst nicht eben hoch dachte. Und Abenteurerlust lag ihm gar erst fern. Romantik war dem Manne verhaßt. Es war ein klarer Kopf mit praktischem Sinn. Nichts war ihm peinigender, als Ungewißheit und Zweifel. Er sagt selbst über seine Jugend: „Ich war auch jung, allein Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bei allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, floh alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre, die Folgen, die gefährlichen Folgen, vor

Augen.“ „Man muß lustig sein, man muß Unterhaltung haben, aber man muß sich auch Zeit nehmen, ernsthaft zu denken.“ Was ihm gefallen sollte, mußte ehrenhaft sein und sich klipp und klar durch den Verstand begreifen lassen. Und sein Verstand war scharf. Die Kritik war seine Lebensführerin, nicht selten artete sie bei ernsten Dingen in Berechnung oder bei lustiger Laune in Spottlust aus. Beide, Berechnung und Spott, treten zuweilen derartig stark aus seinen Briefen entgegen, daß man darüber vergißt, welch ein tiefes, goldenes Gemüt sich mit diesem kritischen Geiste verschwisterte. Tief religiös, verspottete und foppte er doch die Geistlichen, wo immer sie sich Blößen gaben; treu wie Gold seinen Freunden, erwarb er sich allerwärts Feinde, weil er von einem wahren Freunde völlige Uneigennützigkeit forderte; bescheidenen Sinnes die Grenzen seiner Stellung stets streng innehaltend, mußte er dennoch unzählige Demütigungen über sich ergehen lassen. Ein pflichttreuer Vater, der in der Sorge um seine Familie allem Lebensgenusse entsagte, wurde doch zuweilen seine Liebe von den Seinen und zuletzt gar von seinem unendlich geliebten Wolfgang verkannt.

Die Quelle seiner Leiden war seine unbezähmbare Liebe zu geistiger Unabhängigkeit. Diese seine Sehnsucht, die sich wie ein roter Faden durch sein sorgenvolles Leben hindurchzieht, sollte niemals ihr Ziel erreichen. Der Student der Rechte mußte sich bequemen, einen Posten als Kammerdiener beim Grafen und Domherrn Thurn in Salzburg anzunehmen. Freilich war dies damals, wo Fürsten und Herren eines Landes Götter waren, kein so großer Schritt abwärts, als es uns heute erscheinen will, und gemeinhin rangierten die Kammerdiener über dem Musiker. Meist waren sie sogar selbst Musiker, denn fast jeder Fürst und Graf, so gebot es die Mode, hielt sich eine Musikkapelle, die sich aus den Bediensteten des Herrn zusammensetzte.

Hier in Salzburg konnte nun Leopold Mozart seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten mit Vorteil verwerten, und er that es in ausgiebigstem Maße. Zum Gesang und Orgelschlagen trat jetzt das Violinspiel, und sein Fleiß und Talent machte ihn zum bedeutendsten Violinisten in Salzburg. Bald konnte er den Dienst des Grafen quittieren, denn 1743 wurde er als Hofviolinist in die fürsterzbischöfliche Kapelle in Salzburg aufgenommen.

Das war nun freilich ein anderes Leben als bei den Abderiten Augsburgs. Hier in der schönen Residenz hatte er geistige Anregung und fröhlichen Verkehr mit einer auserlesenen Musikerschar. Denn der Fürstbischof Sigismund von Schrattenbach war ein eifriger Kunstfreund und großer Musikliebhaber. Seine Kapellsänger und Spieler waren zum Teil hervorragende Virtuosen, deren Ansehen weit über die Grenzen des Salzburgischen Gebietes reichte.

An der Spitze des dortigen Musiklebens stand damals der Hof- und Domorganist Johann Ernst Eberlin, ein Tonbildner von Gottes Gnaden. Wie das damals von jedem rechtschaffenen Musiker unbedingt verlangt wurde — wo sind diese Zeiten geblieben! —, war er ein gewiegter Komponist, in allen Sätteln gerecht. Unter seiner trefflicheren Feder entstanden Oratorien, Messen und Motetten, Orgeltoccaten und Fugen in Hülle und Fülle, und was er schrieb, hatte Hand und Fuß, Form und Geist. Der bedeutende Mann ist bei den modernen Geschichtschreibern erheblich zu karg weggekommen, weil nur wenig von dem vielen, das er geschrieben, durch Druck vervielfältigt ist. Aber damals galt er als einer der formgewandtesten und geistvollsten Komponisten. Dabei war er ein vortrefflicher Lehrer und Mensch, schon die Leistungen seiner für ihn begeisterten Schüler Georg Pasterwitz und Cajetan Adlgasser sind davon Zeuge.

Vermutlich ist es Leopold Mozart selbst, der uns in

einer Nachricht über die Salzburger Musik im Jahre 1757 über Eberlin erzählt, er komponiere mit solcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die Zeit nannte, in der er diese oder jene beträchtliche Komposition zu Stande gebracht hätte; und dabei habe er die Töne ganz in seiner Gewalt. Wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meisters in der Setzkunst verdiene, so sei er es.

Kein Wunder, daß Leopold Mozart sich zu dem um siebzehn Jahre älteren Meister hingezogen fühlte, er konnte ja nur durch Anlehnung an ihn gewinnen. Schon 1740 hat Leopold seine Komponistenlaufbahn mit sechs Violintrios begonnen, die der kunstfertige Jüngling selbst in Kupfer stach Dann gab er mit Eberlin gemeinsam zwölf Tonstücke für Klavier heraus, von denen namentlich eins derart gefiel, daß es, auf ein sogenanntes Hornwerk, d. h. ein automatisches Musikwerk übertragen, allmorgens und allabendlich noch lange nach Mozarts Zeit von der Festung Hohen-Salzburg herab den andächtigen Lauschern freundlich erklang.

Als Komponist ist freilich Leopold Mozart kein führender Geist. Das war auch schwer in einer Zeit, wo Bach und Händel, Hasse und Graun im Zenit ihres Ruhmes standen und Gluck und Haydn deren Platz einzunehmen bereit standen. Leopolds Anlage zu Phantasie und Romantik war, wie gesagt, zu gering, um ihn im Reiche des selbständigen Bildens neue Pfade der Kombination finden zu lassen. Immerhin kennzeichnet es doch sein unablässiges Aufwärtsstreben, daß er sich auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens gründlich umsah und in Kirchenmusik, in Sinfonien, Serenaden, Konzerten, Trios und Divertimenti, selbst in Oratorien und gar Theaterkompositionen versuchte. Von alledem hat sich, handschriftlich und in Drucken, nicht wenig bis auf heute erhalten; aber wir dürfen dem sonst recht sonderbaren Musik-

ästhetiker Schubart schon einmal glauben, wenn er Mozarts Stil „etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunctischer Einsicht" nennt. Viel selbständiger und origineller ist Leopold Mozart in seinen Klaviersonaten; hier ist er seinem großen Sohne in der That ein Vorläufer geworden. Die Ähnlichkeit der Sonaten Beider ist zuweilen geradezu überraschend. Am beliebtesten aber machte er sich durch seine Gelegenheitskompositionen. Hunderte von Menuetten und Märschen gebar seine fleißige Feder, und eine Schlittenfahrtmusik mit fünf Schellengeläuten nebst ähnlichen Tonstücken für Stahlklavier und das damalige noch recht primitive Soldatenorchester bezeugen, daß er im lustigen Salzburger Wasser fröhlich mitschwamm.

Das schöne Salzburg fesselte ihn aber noch durch einen anderen Reiz. Das schönste der Salzburger Mädchen, Anna Maria Pertl, hatte es ihm angethan. Sie war eine imposante Schönheit, voll des echten, derben Salzburger Humors, nicht gerade geistreich und noch weniger überbildet, aber von großer Gutmütigkeit und Treuherzigkeit. Die mehrjährigen Bewerbungen des Herrn Hofmusicus um ihr Herz und ihre Hand fielen auf günstigen Boden; denn er war nicht nur ein geistreicher und pflichttreuer, sondern auch hübscher und gesellschaftlich gewandter Mann, und ihr Vater, der Pflegekommissar, gab 1747 seinen Segen zum Ehebunde dieses „schönsten der Salzburger Paare".

Die 31jährige Ehe war sehr glücklich. Die junge Gattin entwickelte sich zu einer guten Hausfrau und braven Mutter, die gern dem klugen Hausherrn das Regiment überließ, schon der ihr lieben Bequemlichkeit halber. Von den sieben Kindern, die sie ihrem Gatten schenkte, erreichten nur zwei das zweite Lebensjahr und wurden wegen ihrer hohen Geistes- und Gemütsanlagen der Stolz der Eltern: Maria Anna oder kurzweg das Nannerl genannt, und als jüngstes Kind Joannes

Chryſoſtomus Wolfgangus Theophilus oder wie man ihn im Familienkreiſe hieß: das Wolferl.

Nannerl, geboren am 30. Juli 1751, war 4½ Jahr älter als unſer Wolfgang Theophilus, der am 27. Januar 1756 das Licht der Welt erblickte. Wolfgangs zweiter Taufname Theophilus wurde vom Vater ſelbſt fallen gelaſſen und durch das franzöſiſierte Amadée ſpäter Amade und ſchließlich Amadeus erſetzt.

Schon Nannerl zeigte eine merkwürdig frühzeitige Begabung für die Tonkunſt. Im wahren Sinne des Wortes ſpielte ſie ſich in die Muſik hinein. Mit 11 Jahren war ſie bereits eine fertige Klavierſpielerin, die die berechtigte Eiferſucht der beliebteſten Klavierſpieler ihrer Zeit erweckte. Sie las mit bewundernswürdiger Fertigkeit Partituren, ſpielte auswendig oder vom Blatt, wie man es verlangte, komponierte nicht übel und war bei alledem ein aufgewecktes Köpfchen und ein tiefinniges Gemüt, das ſich mit einem ſtarkentwickelten Sinn für das Praktiſche wunderſam miſchte. Als Jungfrau war ſie, wie ihre Mutter, geradezu eine Schönheit. Für den kleinen Wolfgang ſollte „Schweſter Canaglie“ die Vertraute ſeines Herzens, ſeiner Gedanken und Hoffnungen werden, aber auch die luſtige Genoſſin ſeiner kleinen Schelmereien. Ihr feiner und zarter Sinn hat gar manches Mal auf des ſpäteren Brauſekopfs Heftigkeit beſchwichtigend und mildernd eingewirkt; nicht nur die Freude und den Ruhm, ſondern faſt mehr noch das Leid und die Entſagung hat ſie mit dem jüngeren Bruder ſchweſterlich geteilt. Als Bruder Wolfgang in ſeinen Jünglingsjahren anfing, dem Vater ernſte Sorgen und Kummer zu machen, als ſeine jugendliche Unbeſonnenheit die Familie in Schulden und Not zu bringen begann, da war es Nannerl, die durch Stundengeben und Sparſamkeit weit mehr als den ſchuldigen Teil der Sorgen auf ſich nahm. Der ſorgloſe Bruder ſchalt ſie wegen ihrer Thränen, die ſie um ihn weinte, albern und wegen ihrer

wohlangebrachten Sparsamkeit geizig; und all die selbstlose Liebe, die sie an den Bruder wandte, hinderte diesen später nicht, beim Tode des Vaters ein wenig selbstsüchtig auf seine Erbrechte zu pochen. Allerdings ward Nannerl durch stete Entsagung ernst und durch eine unglückliche Liebe vorübergehend sogar bitter. 1784 heiratete sie den Salzburgischen Hofrat und Reichsfreiherrn von Berthold zu Sonnenburg, der 1801 starb. Als Witwe hat sie dann mit ihrem einzigen Sohne Leopold in Salzburg bis an ihr Lebensende zugebracht, beliebt und angesehen bei jedermann, hochgeschätzt als Klavierlehrerin und in guten Verhältnissen lebend. Seit Jahren blind, starb sie am 29. Oktober 1829. Sorglich hatte sie alles aufgehoben, was ihren Bruder betraf. Das Mozartmuseum verdankt ihr den größten Teil seiner Schätze, der Lebensbeschreiber den besten Teil der biographischen Nachrichten aus Mozarts Jugendleben.

Vater Mozarts Einkünfte waren nur karg. Obgleich er zum Orchesterdirektor im Kapellhause aufgerückt war, stand er sich doch mit 400 Gulden jährlichen Gehaltes nicht eben glänzend. Erst 1762 erreichte er die Stellung eines fürsterzbischöflichen Vicekapellmeisters mit der wenig fürstlichen Besoldung von 504 Gulden jährlich. Der Dienst war dabei mannigfaltig und er nahm ihn nicht leicht. Die Hofkapelle bestand aus 99 Personen, also einer ziemlich zahlreichen Kompagnie, deren Wünsche, Beschwerden und Leistungen gewiß nicht immer die Freude des Kapellmeisters erweckten. Jeder von den vier Musikdirektoren hatte abwechselnd eine Woche den gesamten Dienst zu versehen, wobei er die aufzuführenden Tonstücke zu bestimmen hatte. Natürlich erwartete man, daß er ab und zu mit eigenen Kompositionen hervortrat, und so durfte Leopold Mozart schon seines Amtes wegen die Komposition nicht vernachlässigen, was er denn auch, wie wir schon sahen, durchaus nicht that. Daneben aber galt es

zugleich, die fünfzehn zur Kapelle gehörigen Sänger-Knaben, die in einem Alumnate, dem sogenannten Kapellhause, untergebracht waren, im Figural- und Choralgesange, auf der Orgel und der Violine und sogar in der italienischen Sprache zu unterrichten. Und hier stand Leopold Mozart seinen Mann. Als Orchesterdirektor im Kapellhause hatte er das Unterrichten von Grund aus gelernt, und daß er ein vortrefflicher, ja sogar berühmter Lehrer war, wissen wir aus späteren Berichten, wenn wir dies nicht schon von der bewundernswürdigen Erziehung seiner Kinder abnehmen könnten.

Überhaupt darf man bei Beurteilung der beiden Mozart, Vater und Sohn, niemals außer Augen lassen, daß Leopold Mozart sich selbständig einen geachteten Platz in der Musikgeschichte seiner Zeit erworben hat. Der strahlende Ruhm des Sohnes hat den Glanz seines eigenen Namens eher verdunkelt als vermehrt. Besonders trug sein Werk „Versuch einer gründlichen Violinschule" seinen Namen in alle Welt hinaus. Diese seine bedeutendste Arbeit erblickte just im selben Jahre das Licht der Welt, in dem Wolfgang geboren worden war. Leopolds beide größten Kinder sind also sozusagen Zwillinge. Die Violinschule erregte großes Aufsehen in der musikalischen Welt. Es war bis dahin noch niemand gelungen, ein brauchbares Lehrbuch des Geigenspieles abzufassen; nur einige, wie Pignolet de Montéclair (1720) und Francesco Geminiani (1740), hatten den Versuch gewagt. Die vielen Auflagen und Überarbeitungen, die Leopold Mozarts Buch erlebte — mehr als ein Dutzend — und die Übersetzungen davon ins französische und holländische beweisen zur Genüge, wie sehr das Werk einschlug. Auch heute ist es, trotz vieler Versuche Besseres zu leisten, immer noch nicht veraltet, und noch für lange Zeiten wird es wohl wahr bleiben, daß, wer ein Lehrbuch des Violinspieles schreiben will, sich Leopolds „Violinschule" zum Muster nehmen muß. Gründ-

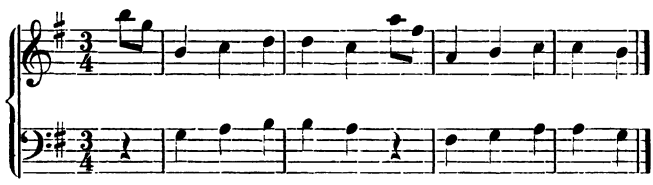
liches Studium der Technik und klares, vernünftiges Denken selbst beim Virtuosen sind die Drehangelpunkte ihrer Lehren.

Seiner Familie und seinen Kindern widmete Vater Mozart die freien Stunden, die ihm von seinen so vielseitigen Beschäftigungen verblieben. Welch selige Freude mag wohl des treuen Mannes Herz durchglüht haben, als er die wunderbaren Anlagen des Mädchens und die noch wunderbareren seines Knaben erkannte! Wunder Gottes nannte er seine Kinder, die ihm die göttliche Pflicht auferlegten, mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern, aber zugleich auch die Pflicht der Entsagung, den eigenen, schon so vortrefflich begründeten Ruhm weiter zu pflegen. Er sah nur zu bald, daß er namentlich in seinem Sohne einen höheren Genius anzuerkennen habe, als ihm selber die Natur verliehen, und er bedachte sich keinen Augenblick, seinen eigenen Namen dem seines Sohnes zu opfern, — gewiß ein Entschluß, der nur einem edlen Charakter möglich ist. Nicht Mangel an idealem Streben war es, wenn er von nun an kaum noch selber komponierte und schuf; sein scharfer, kritischer Verstand erkannte, daß er Höheres leisten würde, wenn er die höheren Anlagen seines Sohnes zur vollen Entfaltung bringe. Und er hatte Recht damit: namentlich was von dem Erwachen des musikalischen Genius bei dem kleinen Wolfgang und von der rapiden Entwickelung seines Geistes und seiner Fertigkeiten von zuverlässigen Zeugen berichtet wird, klingt alles wie phantastische Fabeln, wie Töne aus der überirdischen Welt der Sphären.

Hatte Schwester Nannerl Klavierunterricht gehabt, dann setzte sich der dreijährige Knabe an das Instrument, suchte sich Terzenklänge zusammen, und in verklärter Freude erstrahlten seine klugen Kinderaugen, wenn er den glücklichen Fund durch immer wiederholtes Anschlagen dem Vater verkündete. Bald fing der Vater an, dem kindlichen Geiste ernstere Aufmerksamkeit zu schenken, und siehe da! der Drei-

jährige lernte kleine leichte Klavierstücke, wie die damals beliebten Menuette, spielend in etwa einer halben Stunde auswendig; „mit der vollkommensten Nettigkeit und mit dem festesten Takte“ trug er seine Sächelchen vor. Man weiß nicht, was man dabei mehr bewundern soll, die mechanische Fertigkeit der Händchen oder das wundersame Tongedächtnis. Aber es blieb nicht lange bei der bloßen Reproduktion. Schon im fünften Jahre fing er an, selbst zu schaffen, und die Stücklein mußte ihm der Vater aufschreiben.

Mit wachsendem Erstaunen beobachtete Leopold sein Söhnchen. Er hätte ja kein so intelligenter Musiker sein müssen, wie er es doch war, wenn er nicht hätte sehen sollen, was hier zu keimen begann. Sorgsam trug er die kindlichen Tonschöpfungen in Mariannes Klavierbuch ein und schrieb zu einer jeden genau Datum und Jahreszahl ihres Entstehens. Diesen musikpsychologischen Schatz hat uns ein gütiges Geschick erhalten, er wird im Mozart-Museum in Salzburg noch heute aufbewahrt. Das erste Blatt daraus mit Wolfgangs opus I befindet sich im Museum Carolino-Augusteum in Salzburg und enthält ein allerliebstes kleines Menuett von 32 Takten, bezeichnet mit der Jahreszahl 1761. Eine niedliche, zierliche, echte Menuett-Melodie wird von der linken Hand in Decimen begleitet. Die Consonanz der Terz zieht hier sozusagen auf dem Triumphwagen einher, wie wir sie schon bei den ersten musikalischen Äußerungen des Knaben hervortreten sahen, und Terzen- und Sextengänge sind auch in späteren Jahren Mozarts Lieblinge gewesen. Es beginnt:



Das kleine Stück ist völlig formgerecht, wie Mozarts sämtliche Schöpfungen von der ersten bis zur letzten, auch nicht eine ausgenommen. Die Tatze des Löwen zeigt sich: das unerreichte und nie übertroffene Formtalent legte die Muse dem Knaben in die Wiege.

Eine Menge von einzelnen Zügen der wunderbaren Veranlagung des Kindes zur Musik hat uns ein guter Freund des Hauses Mozart, der Hoftrompeter Schachtner, als Augen- und Ohrenzeuge schriftlich berichtet, und alle sind derartig interessant, daß sie kein Biograph Mozarts übergehen kann.

Alles ward ihm zur Musik; sie mußte bei allem sein, was ihn interessieren sollte. Trug er beispielsweise mit seinen Spielgefährten sein Spielzeug aus einer Stube in die andere, so mußte der mit leeren Händen Gehende einen Marsch singen oder geigen. Abends war er oft nur mit Gewalt vom Klavier wegzubringen. Nie aber ging er schlafen, ohne eine von ihm selbst erfundene Ceremonie absolviert zu haben. Sein Vater mußte ihn auf einen Stuhl stellen, und dann sang er eine selbst komponierte Melodie (die übrigens stark an die spätere Melodie unseres Liedes „Erhebt euch von der Erde, ihr Schläfer, aus der Ruh" oder „Frisch auf zum fröhlichen Jagen" erinnert) auf einen selbst gedichteten italienischen Text ohne Sinn: Oragna fiagata fa, marina gamina fa. Dazu mußte Papa die zweite Stimme singen und bekam dafür einen feierlich-innigen Kuß auf die Nasenspitze. Dann ging er befriedigt zu Bette. Denn „nach Gott kommt gleich der Papa", war sein Sprichwort noch in späteren Jahren. Dessen Nasenspitze scheint es ihm übrigens besonders angethan zu haben, denn er wollte sie, wenn der Vater alt wäre, in einer Kapsel mit Glas verwahren und immer bei sich tragen.

Sein Gehör und Tongedächtnis war von einer schier unbegreiflichen Feinheit. Jeden beliebigen Ton, den man ihm angab, gleichgiltig ob es die bestimmten und klaren

Töne eines Klaviers oder die verworreneren Klänge von Glocken und Gläsern waren, bestimmte er ohne jedes Nachdenken sofort nach ihrer Tonhöhe. Dieses sogenannte absolute Tongedächtnis ging aber bis zu solcher Feinheit, daß er die minimalen Tonunterschiede, welche ein gewöhnliches musikalisch geschultes Ohr kaum mit angestrengtester Aufmerksamkeit wahrzunehmen pflegt, nach dem Gedächtnis zu kontrollieren im stande war. Schachtners Geige, die dem Knaben außerordentlich gefiel und die er die Buttergeige nannte, hatte Wolfgang gestimmt, aber in Schachtners Händen war sie um den Bruchteil eines Tones in der Stimmung heruntergegangen. Nach einigen Tagen kommt Schachtner zu Mozarts und findet Wolfgang auf seiner eignen kleinen Geige phantasierend. „Was macht Ihre Buttergeige Herr Schachtner?“ fragt er, ruhig weiterspielend. „Ihre Geige ist um einen halben Viertelton (!) tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte.“ Man holt die Geige — und richtig, so war es.

Das war im Jahre 1762. Wolfgang hatte nicht Ruhe gelassen, bis er eine Geige hatte, und dann wollte der Knabe auch gleich mit dem Vater und seinen Freunden Trios vom Blatte spielen, obgleich er noch keinerlei Unterricht im Geigenspiel gehabt hatte. Denn „um die zweite Violine zu spielen, brauche man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben,“ meinte das naive Kerlchen. Der Vater verwies ihm sein närrisches Verlangen; aber sein bitterliches Weinen verschaffte ihm die Erlaubnis mitzuspielen, doch so, daß man ihn nicht höre. Schachtner, aus dessen Notenpart Wolfgang die zweite Violine mitspielte, merkte freilich bald, daß er hier überflüssig sei; denn Wolfgang spielte alle sechs Trios so wacker und brav, daß dem Vater Thränen der Rührung über die Wangen liefen. In der That: was Musik war, das brauchte er nicht erst gelernt zu haben,

ihm spendete die Natur das göttliche Geschenk des untrüglichen Empfindens. Das bewies er auch ein Jahr später, als er, ohne je zuvor das Pedalspiel der Orgel kennen gelernt zu haben, nach kurzer Erklärung des Pedalgebrauches Konzerte auf der Orgel gab.

Ein merkwürdiger Umstand ist dabei, daß Mozarts Ohr äußerlich nichts weniger als den großen Musiker verriet: die Ohrmuschel war ganz abnorm, da die Ohrläppchen fehlten. Die Mißbildung vererbte sich auf Wolfgangs Sohn weiter. Dr. Gerber, der nachgewiesen hat, daß diese Form des Ohres sonst nur bei niedrig stehenden Völkerklassen vorkomme, nennt das plumpe Ohr Mozarts eine Ironie des Schicksals. Selbstverständlich ist, daß die Gestalt des Ohrläppchens, das ja überhaupt ein physiologisch zweckloses Dasein führt, mit der Hörfähigkeit des Menschen gar nichts zu thun hat.

Daß wir in Mozart einen Menschen zu sehen haben, der geistig und körperlich von der Natur gerade zur Musik bestimmt war, kann keinem Zweifel unterliegen. Schon die hier erzählten Einzelzüge, die doch nur einen kleinen Teil von einer Gesamtheit bilden, lassen eine andere Erklärung nicht zu. Gewiß war es der musikalische Hausgeist, der das Familienleben des Mozartschen Hauses beherrschte und die keimhaften Anlagen des Kindes zu einem wunderbar frühzeitigen Knospen und Treiben hervorlockte. Gewiß war es der Vater mit seinem feinen psychologischen Verständnis und klaren Verstande, mit seiner sorglichen Erziehung und hohen musikalischen Bildung, der die Keime zu sicherer Entfaltung brachte. Aber der Keim selber war da, von Natur, von Gott gegeben, — welcher Mensch vermag in die geheimnisvolle Werkstätte zu schauen, wo die zukünftigen Geisteskräfte den Nerven und Ganglien zuerteilt werden?

Welche Gedanken tiefreligiöser Art, welch freudiges Grauen vor dem Geheimnis der Natur den Vater Mozart

auch durchſchauert haben mag, wenn er ſeines Kindes Thun und Treiben mit bewundernder Sorge verfolgte, — eins ſtand klar vor ſeinem Geiſte als unerſchütterlicher Entſchluß: „Das größte Naturwunder des Jahrhunderts darf nicht unbeachtet im Salzburger Winkel bleiben; meine Pflicht iſt es, der Welt das Wunder Gottes zu zeigen.“ Das waren Leopold Mozarts Worte, als er ſich 1762 mit ſeiner Familie rüſtete zur Reiſe in die weite Welt.

II.

Die Familie Mozart auf der Wanderschaft.

(1762—1766.)

Die weite Welt bedeutete damals noch nicht die Welt von heute. Die geistigen Kreise waren enger gezogen. Italien, Deutschland, Frankreich und England mit ihren Zwischenstationen machten die kultivierte Erde aus, und wer eine musikalische Rundreise machen wollte, mußte sich in den dadurch gegebenen Grenzen bewegen.

Aber in diesen Schranken war auch ein reicheres musikalisches Leben, von echterer Art, als jetzt. Der Musiker des vorigen Jahrhunderts leistete im Durchschnitt mehr. Das reine Virtuosentum, das sich von bloßer Technik und Reproduktion nährt, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts kaum möglich. Höchstens gehören in diese Kategorie des Virtuosentums die Sänger und Sängerinnen, die sich mit ihrer ungeheuerlichen Kehlfertigkeit und ihren schönen und auf das Raffinierteste ausgebildeten Stimmen die Mächtigen der Erde unterwarfen und Reichtümer und Ehren zugleich erfangen. Es war die Blütezeit des bel canto, jenes Gesanges, der die menschliche Stimme zum Musik-Instrumente von einer Geläufigkeit machte, wie wir sie heute nur in ganz außerordentlich seltenen Fällen bewundern können. Diese Sänger und Sängerinnen hatten von Italien aus Europa überschwemmt. Mit der in Italien entstandenen Oper waren sie, besonders im

heiligen römischen Reiche, in die Residenzen auch der kleinsten Fürsten gekommen, und es gab ja damals deren wie Sand am Meere. Selbst der kleinste Hof verwendete Unsummen auf seine italienische Oper mit dem dazu gehörigen Dekorationsprunk und italienischen Personal; so war denn allmählich die Herrschaft der Italiener allgemein geworden im Reiche der Musik. Man hörte auf der Opernbühne und im Konzertsaal fast nur noch italienisch singen; italienisch waren die Termini technici der Musiker und ihre Handwerkssprache, und wollte der deutsche Musiker irgend etwas gelten, so mußte er in Italien gewesen sein, zum wenigsten aber bei einem Italiener die wahre Kunst gelernt haben, italienische Texte komponieren und womöglich einen italianisierten Namen tragen. Das allergeringste Zugeständnis an die unbedingte Herrschaft der Italiener war die Verwelschung des Vornamens.

Was also für ein Geschmack in der Tonkunst meistenteils an den Höfen, die Leopold Mozart mit seiner Familie besuchen wollte, seiner wartete, das wußte er zur Genüge. War es doch in Salzburg selbst auch nicht anders. Wir wissen, daß der Erzbischof Sigismund mehrere seiner Salzburger Kapellknaben nach Italien schickte, um sie zu Sängern ausbilden zu lassen, und die Tochter seines Domorganisten Lipp erhielt auf seine Kosten in Italien ihren letzten Schliff, um 1762 als fürst-erzbischöfliche Hofsängerin paradieren zu können. Der bisherige Vicekapellmeister Giuseppe Lolli, an dessen Stelle im selben Jahre Leopold Mozart trat, während jener zum ersten Kapellmeister aufrückte, war ein gebürtiger Italiener, und schließlich war auch Leopold ein Kind seiner Zeit. Er hatte keinen Grund, sich von der allgemeinen Mode auszuschließen; so war auch für ihn Italien das Land der innigsten Sehnsucht und die italienische Musik die höchste himmlische Offenbarung der Tonkunst. Indes fühlte er nur zu deutlich den großen Mangel seiner musikalischen Bildung:

er selbst hatte nie diese himmlische Kunst an der Quelle kennen gelernt, und kein Italiener hatte ihn in die tiefsten Geheimnisse des bel canto und dessen Schreibweise gründlich genug eingeweiht. Er kannte die italienische Musik so gut, wie jeder deutsche Musiker sie kennen mußte, aber er war sich auch deutlich genug bewußt, daß ihm selbst und daher auch seinen Zöglingen der „höhere" italienische Geschmack noch nicht eigen sei. Zuweilen steht er gar in Opposition zum italienischen Virtuosentum. Ihm kommt die italienische Koloratur, das Schnörkeln, Trillern und Süßthun gar zu weichlich vor, und kräftig schimpft er in seiner Violinschule auf die Virtuosen, die aus einer Note durch solche Kräuseleien ein paar Dutzend machen und meinen, „was sie wunderschönes auf die Welt bringen". Als rechtschaffener Deutscher verlangt er vielmehr von einem ordentlichen Musiker Natürlichkeit, Klarheit und männliche Kraft. Obgleich er eine große Hochachtung vor der italienischen Gesangsmusik hat, ist ihm im Grunde seiner deutschen Seele das weibische Wesen der italienischen Virtuosen und ihre zimperliche Salonmusik doch gründlich zuwider.

Nach solchen Gesichtspunkten hatte er seine beiden Kinder gebildet, die er nun der großen Welt vorführen wollte. Die kleinen Künstler waren handfeste Musiker und griffen derb zu. Was sie konnten, sollte nicht blenden, sondern imponieren. Nicht modegemäß geschniegelt und gebügelt, zimperlich und ätherisch lispelnd trippelte ihre Muse einher, sondern mit festem, selbstbewußtem Schritt ging sie auf ihr Ziel: gründliches technisches Können, klare Geistesbildung und eine wunderbare Naturanlage der Welt vorzuführen. Es war vorauszusehen, daß solch zielbewußtem, aber naivem Beginnen manch Stein tückisch in den Weg gewälzt werden würde, daß es nicht überall auf diejenige Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit im Kunstleben würde rechnen können, auf deren Entgegenkommen die Familie Mozart doch angewiesen war. Die beginnende

Reisezeit sollte für alle, besonders aber für Leopold, eine harte Schule und eine Quelle bitterer Wahrheiten werden, ungeachtet aller Anerkennungen und Ehren.

Gewissermaßen als ein Vorversuch wurde im Januar 1762 zuerst ein Ausflug nach dem nahen München unternommen, und die Bewunderung, die die Kinder am dortigen kurfürstlichen Hofe fanden, ermunterte zu einer weiteren Reise nach der Hauptstadt des heil. deutschen Reiches im September desselben Jahres. Schon auf dem Wege nach Wien erwarb sich Wolfgang durch sein Spiel auf dem Klavier, auf der Geige und Orgel, nicht zuletzt aber durch sein zutrauliches, aufgewecktes Wesen überall gute Freunde, die die Wiener vornehmen Kreise schon durch ihre begeisterten Berichte auf die Ankömmlinge neugierig machten; so fanden denn die Reisenden selbst bei Hofe eine überraschend freundliche Aufnahme.

Die gesamte kaiserliche Familie war im vollen Wortsinne musikalisch. Die Kaiserin Maria Theresia selbst war als Prinzessin eine ganz hervorragende Sängerin gewesen, ihr Gemahl und alle Kinder waren musikalisch. Sie spielten und sangen in den festlichen Gelegenheitsopern vor dem ganzen Hofe, und der Kronprinz, der spätere Regent und Kaiser Josef II., war ein Meister auf dem Violoncell und Klavier. Kein Wunder also, daß die kaiserliche Familie mit Neugierde die wunderbare Mär von den Mozartschen Kindern vernahm und mit eignen Ohren sich überzeugen wollte, ob die Berichte wahr seien. Wie mag wohl Vater Mozarts Herz gepocht haben, als er, kaum in Wien angekommen, sogleich den Befehl erhielt, bei Hofe zu erscheinen. Man hatte ihm nicht einmal die Zeit gelassen, sich um eine dahinzielende Audienz zu bewerben.

Noch stolzer aber machte ihn die Aufnahme, die seiner und seiner Kinder bei Hofe wartete. Die kaiserliche Familie behandelte die Mozarts wie ihresgleichen, und namentlich

benahm sich der kleine Wolfgang zum Vergnügen des Kaisers und der Kaiserin, wie wenn er zuhause wäre. Er sprang der Kaiserin auf den Schoß und küßte sie herzhaft ab; er spielte mit den Prinzessinnen und erklärte, Marie Antoinette heiraten zu wollen; er vollführte die verwegensten Kunststückchen, zu denen ihn besonders Kaiser Franz immer von neuem schelmisch anreizte; der kleine Hexenmeister, wie ihn dieser nannte, spielte sich, zum Entsetzen der Hofschranzen und zum Vergnügen der kaiserlichen Familie, als unerbittlichen Kunstrichter auf, — kurz es waren Tage, an welche die ganze Familie Mozart mit freudigem Stolze ihr ganzes Leben hindurch zurückdachte, und die Wolfgang in unerschütterlicher Treue an das Haus Habsburg und an Wien gefesselt haben.

In den vom Kaiserpaar geschenkten Hofkleidern, die für eine Prinzessin und einen Prinzen verfertigt waren, paradierten die beiden Wunderkinder in aristokratischen Gesellschaften, zu denen die hochadligen Kreise Wiens sich beeiferten, sie in ihren Equipagen abholen zu lassen. Vier bis acht Tage bestellten die Aristokraten Wiens die Familie im voraus, um ja ihrer habhaft zu werden. Es war eine wahre Mozart-Begeisterung in der deutschen Residenz eingekehrt. Daß daran das kaiserliche Interesse und die pure Neugierde einen nicht geringen Anteil hatten, darf nicht verschwiegen werden und sollte später recht unangenehm deutlich werden. Allein derartige allzu menschliche Faktoren spielen von jeher bei allen musikalischen Begeisterungserscheinungen von allgemeinerer Breite ihre merkliche Rolle.

Inmitten dieser Tage der Freude und des Erfolges, der auch pekuniär nicht zu verachten war, — nach etwa vierwöchentlichem Aufenthalte in Wien — erkrankte Wolfgang am Scharlach, und damit hatte der Verkehr in der Gesellschaft sein Ende erreicht. Aber Vater Mozart war nicht gewillt, sich an diesem ersten Erfolge genügen zu lassen; der kurze Auf-

enthalt in Salzburg diente nur als Vorbereitung zur längeren Wanderschaft. Paris und London waren deren Ziele, und diesmal mußte selbst Mutter Mozart sich ihnen anschließen. Am 9. Juni 1763 brach die kleine Künstlertruppe von Salzburg auf.

In allen Städten, wo sie Rast machten, und namentlich in den kleinen Residenzen der deutschen Fürsten, wurden Konzerte gegeben, die die Ausgaben der Reise decken mußten. So schlug man sich bis Paris durch. Das 11½ jährige Nannerl trug in den Konzerten die schwersten Stücke der berühmtesten Meister vor, und in Paris machte sie sogar die allbeliebten Modevirtuosen, wie Le Grand, Schobert, Eckart und Hannauer durch ihre Fertigkeit, vom Blatt zu spielen, auf sich eifersüchtig. Wolfgang aber leistete — wie Vater Leopold ganz richtig betonte — Dinge, um die ihn vierzigjährige Musiker beneideten. Er trug schwere Stücke auf der Geige, dem Klaviere, der Orgel vor, er spielte vom Blatt Partituren mit vielen Liniensystemen und den verschiedensten Schlüsseln auf das korrekteste und ausdrucksvollste, indem er zugleich eine Gesangsstimme vortrug, oder phantasierte über gegebene Themata; er transponierte italienische und französische Arien prima vista, zugleich die Begleitung dazu nach dem bezifferten Generalbaß spielend. Auch nach dem Gehör begleitete der kleine Meister ihm ganz fremde Arien und schrieb zu Melodieen, die man ihm aufsetzte, sofort die kontrapunktierenden Stimmen hinzu. Er improvisierte zu Konzerten auf dem einen Klaviere sogleich den Gegenpart auf einem zweiten und komponierte nach gegebenen Anweisungen. Er nannte alle Töne, die man ihm einzeln oder in Akkorden auf dem Klaviere angab, bestimmte nach dem Gehöre die Klänge von Glocken, Gläsern und allen erdenkbaren Tonwerkzeugen. Er spielte auf verdeckter Klaviatur — ein Tric, auf den ihn Kaiser Franz gebracht hatte, — kurz, Wolfgang zeigte seine

glänzenden Gaben und Fertigkeiten unverdrossen im hellsten Lichte und erntete begeisterte Bewunderung überall, wohin er kam.

Freilich sah Vater Mozart bald ein, daß die Bewunderung immer nur dem Absonderlichen und Anormalen galt, das in der ungewohnten Verbindung der technischen Meisterschaft mit dem ungeschminkt Kindlichen so reizend und bezaubernd auf das Publikum einwirkte und es zu den lautesten Äußerungen des Erstaunens hinriß. War aber die Neugierde befriedigt und der Reiz der Neuheit verflogen, so war auch der Zauber dahin. Man achtete nicht auf das echte Künstlertum, das in diesen beiden Kindern steckte und zu immer edlerer Entfaltung kam. Man wollte nicht einmal sehen, daß die Kinder nicht bloße Treibhauspflanzen waren, die mit schnell verblühendem Schmelze ihrer Farben die Augen ein Weilchen entzücken, sondern ernst zu nehmende, wenn auch noch kleine und junge Künstler. Das war es, was den Vater zuweilen aufs tiefste verletzte und schmerzte.

Es fehlte aber auch nicht an Einsichtigen, die die tiefe Bedeutung dieses wunderbaren Organismus Wolfgangs voll erkannten. In Paris war es vor allem der spätere Baron Grimm und in London der Rechtsgelehrte und Naturforscher Barrington, die zu jenen Hellsehern gehörten. Sie prüften auf das sorgfältigste des Kindes unglaubliche Anlagen und Fertigkeiten, fanden, daß alles an ihm echt war, das Genie, die Technik und das Kind, und sie hielten es für ihre Pflicht, in ausführlichen Gutachten der Welt das Wunder zu bezeugen. Ihre Aufsätze gehören zu den wichtigsten biographischen Zeugnissen aus Wolfgangs Jugend. Dabei fehlte es weder an Malern noch an Dichtern, die durch Pinsel und Feder den kleinen Löwen des Tages verherrlichten. Besonders an Grimm hatte Leopold Empfehlungen, und der Baron bahnte nach Möglichkeit ihm den Pfad. Grimms Einfluß war groß.

Nach allen Seiten hin hatte er persönliche Verbindungen. Er führte eine ausgebreitete Korrespondenz mit auswärtigen Fürstenhöfen, worin er über die neuen Kunsterscheinungen in der Centrale Paris regelmäßig berichtete, und sein Urteil galt viel. Er hielt in der That die Fäden der Kunstgeschichte in Paris in seinen Händen. Auch zu dem französischen Hofe unterhielt er die einflußreichsten Beziehungen, und wer weiß, ob Leopold Mozart ohne ihn seinen Weg gefunden, wie er wünschte. Denn alle seine Empfehlungsbriefe von hohen Herrschaften erwiesen sich als wertlos, während Grimm, an den Mozart nur durch eine einfache Kaufmannsfrau in Frankfurt empfohlen worden war, sich als sein Pionier und treuer Freund bewährte.

Auf Grimms Empfehlungen hin wurden die Mozarts bei Hofe sehr freundlich aufgenommen. Freilich so herzlich wie in Wien war hier der Verkehr nicht, und entrüstet rief unser kleiner Held aus, als er, vor der allmächtigen Geliebten des Königs Ludwig XV. auf den Tisch gestellt, Madame Pompadour mit seinen liebkosenden Ärmchen umfassen wollte: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? Hat mich doch die Kaiserin geküßt!“ Aber die königliche Familie selbst war weniger zurückhaltend mit ihren Zärtlichkeiten gegen die Kinder, und der kindlich ungezwungene Verkehr mit den Prinzessinnen veranlaßte die Drucklegung von vier allerliebsten Sonaten, die Wolfgang für Klavier und Violine schrieb und die als erstes gedrucktes Werk Mozarts der Prinzessin Victoire gewidmet wurden. Ein zweites Klavierwerk, der Comtesse de Tesse gewidmet, folgte alsbald.

Der siebenjährige Virtuos und Komponist trat hier in Paris fast wie ein Wegmacher für Gluck auf. Denn bis dahin war von Hochachtung der Pariser vor der deutschen Musik nicht gerade viel zu merken. Man kannte hier nur die nationale französische und die italienische Musik, die sich —

obgleich auch Frankreich immer in ziemlich starker Abhängigkeit von Italien in allen musikalischen Dingen stand, — seit Rameaus Opernthätigkeit arg befehdeten. Wenn auch einige deutsche Klaviervirtuosen, wie die schon genannten Eckart und Schobert, in Paris Ansehen genossen, so war doch namentlich der letztere mehr ein Italiener als ein Deutscher. In dem kleinen Mozart aber trat den stolzen Parisern ein unbezweifeltes Genie lebendig vor Aug' und Ohr, dessen Abstammung zum erstenmale eine lebhaftere Aufmerksamkeit der Franzosen auf Deutschland lenkte. Es fehlte denn auch hier in Paris, wie vordem in Wien, nicht an Lobrednern, die in Versen und Prosa sein Genie verherrlichten.

Noch größere Ehren aber warteten der Familie in England, wo sie fünf Vierteljahre lang, vom 23. April 1764 bis 24. Juli 1765, verweilte. Leopold schreibt an seinen Freund Hagenauer in Salzburg, dem er regelmäßigen Bericht über seine Reiseerlebnisse abstattete: „Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles andere." Wiederum war es hier zuerst die königliche Familie, die sie mit Ehrenbezeugungen überhäufte. Hier war deutsche Art und Musik durch die Königsfamilie selbst, dann aber auch durch Künstler von der Bedeutung eines Händel, Gluck, Christian Bach u. a. schon heimisch, und zudem hatten die Mozartschen Kinder durch das stete Konzertieren und Anspannen ihrer Geisteskräfte ganz bedeutende Fortschritte gemacht. Ja, Wolfgang nahm in London bei einem der bedeutendsten italienischen Sänger, Giovanni Manzuoli, von dessen Sopran-Gesange „alles, mit und ohne Gehör, bis zum Sterben entzückt war", auch noch Unterricht im Gesang, und so wurde der kleine Mann auch in diesen Teil seiner Kunst eingeweiht. Mit seinem schwachen Stimmchen trug er Opernarien mit ganz treffender Art vor, improvisierte solche sogar, und wir werden später sehen, wie sehr

ihm gerade dieser Unterricht in seinem großen Schaffen zu statten gekommen ist.

Immer eifriger wandte sich Wolfgang der Komposition zu. Sechs weitere Sonaten, der Königin Charlotte von England, einer mecklenburgischen Prinzessin, gewidmet, kamen als opus 2 heraus, selbst Symphonieen wurden, während der Vater an einer Halsentzündung schwer krank lag und kein Klavier angerührt werden durfte, recht und schlecht in Angriff genommen. In einem Konzerte waren sogar alle Tonwerke von Wolfgangs Komposition. Von seinem Skizzenbuche aus dieser Zeit hat die Mozart-Gemeinde in Berlin jüngst 13 Stücke herausgegeben, die alle schon den echten Mozartschen Geist mit seinen lieblichen Melodieen, seiner formellen Klarheit und seiner bezaubernden Kindlichkeit atmen, — ein herzerfreuendes Denkmal dieser göttlichen Heiterkeit, die in der Tonkunst die Schönheit findet, ohne sie zu suchen oder gar ergrübeln zu müssen.

Der Aufenthalt in London war zu lang, um das Interesse des Publikums zu immer neuer Beisteuer für den teuren Lebensunterhalt der kleinen Wandertruppe veranlassen zu können. Die Neugierde der Londoner war nach wenigen Concerten befriedigt, und Leopold Mozart mußte seine Konzertpreise immer tiefer, den Ton der Ankündigungen, „dieser Wunder der Natur" immer höher schrauben, um Publikum herbeizuziehen. Ein Konzert der Mozarte mußte nicht weniger als dreimal verschoben werden und war dennoch nur schwach besucht. Es war überhaupt in London eine ungünstige Zeit für Kunstunternehmungen hereingebrochen; politische Gärungen führten zu Volksaufständen, der König Georg III. verfiel allmählich dem Wahnsinn. Leopold Mozart, seines Amtes wegen auch von Salzburg aus gedrängt, rüstete zur Abreise.

Wie schwer es den Mozarts wurde, von London zu gehen, ersieht man aus dem langen Zögern; und gar „Master

Wolfgang" war ganz Engländer geworden. Noch 1782 nennt er sich einen Erz-Engländer und freut sich über Englands kriegerische Siege, und nicht weniger als dreimal hat er später den Entschluß gefaßt, nach England überzusiedeln. Seine englischen Freunde liebte er sehr, und den Musikmeister der Königin, Christian Bach — es war der vierte, genial beanlagte Sohn des großen Johann Sebastian —, hatte der Knabe als sein Vorbild ins Herz geschlossen. Die Eindrücke, die ihm dieses Meisters Musik, Spiel und Charakter hinterließen, sind außerordentlich tief gewesen und müssen viel höher veranschlagt werden, als es die Musikgeschichte bisher gethan hat.

Mozarts Charakter und Wesen war dem Christian Bachs von Grund aus verwandt. Er war ein erklärter Liebling der Damen, und Frauengunst trug ihn sein ganzes Leben lang. Strenge Regelung seines Lebens war ihm unsympathisch, er lebte ewig in Geldnöten und Schulden. Sein Vater und sein ältester Bruder Philipp Emanuel hatten ihm eine gründliche Schulung auf allen Gebieten der Musik mit auf seinen Lebensweg gegeben, und diese verleugnete sich bei seiner genialen Veranlagung niemals. Meisterhaft war z. B. sein Akkompagnement zum Gesang. Aber immer war es nicht das Tiefernste, Strenge und Herbe seines Vaters, was seine Muse kennzeichnete, sondern das Gefällige, Graziöse und Brillante war sein Element. Nichts lag ihm ferner als Gelehrtentum, Pedanterie und Zopf: leicht beschwingt erhob sich sein Genius über die Tiefen der Grübelei empor zu dem lichten Äther der schönen Melodie.

Diese Wahlverwandtschaft der Geister fesselte Wolfgang Mozart an den kaum dreißigjährigen Mann. Oft saß er vor dem Klavier auf Bachs Knieen, und, abwechselnd Takt um Takt, spielten sie, als ob ein einziger das Stück vortrüge. Das veranlaßte Bach dann, in seinem Hefte Sonaten op. 17,

eine Sonate für zwei Spieler auf einem Pianoforte einzufügen. Später, als der ersten Liebe geheimnisvolle Schauer in dem leicht entzündlichen Herzen des Jüngling gewordenen Mozart aufflackerten, da summte ihm unablässig Bachs schöne Arie: „Non so d'onde viene“ in den Ohren, und um sich aus ihrem Banne zu lösen, komponierte er selber diesen Text für seine geliebte Aloysia Weber, „um zu versuchen, ob er nicht dennoch imstande sei, eine Arie zu machen, die derselben von Bach garnicht gleiche“. Das gelang ihm zwar, denn Aloysia „machte sich damit eine unbeschreibliche Ehre und alle sagten, daß sie noch keine Arie so gerührt habe wie diese“ — so schreibt er 1778 seinem Vater; aber noch ein zweites Mal mußte er sich von dem Banne loskaufen, indem er die Arie nochmals komponierte.

Das ist nur ein Beispiel dafür, wie sehr Mozart unter Christian Bachs Einfluß gestanden hat; aber in seinen Opern lassen sich deren mehrere nachweisen. Unumwunden erklärte später Mozart: „Wer mir den Bach verachtet, der ist ein Narr!“ und seine bleibende Feindschaft zog sich Abt Vogler zu, als er geringschätzig von diesem „größten Meister“ gesprochen hatte. Besonders mag hier betont werden, daß Christian von der echten „Bachschen Schule“ als ein Abtrünniger betrachtet wurde, und daß Wolfgang Mozart erst als Mann, besonders erst seit seinem Aufenthalte 1789 in Leipzig, des alten Sebastian Werke kennen und hochachten lernte.

Empfing also Wolfgang hier in England nachhaltige Eindrücke für sein ganzes Leben, so tritt er anderseits selbst — als achtjähriges Kind! — epochemachend in der Komposition auf. Bis zum Juli des Jahres 1765 war noch niemals eine Klaviersonate für vier Hände komponiert worden: der kleine Wolfgang ist der erste Komponist vierhändiger Klavierstücke. Das Zusammenspiel der beiden Kinder veranlaßte die neue Erfindung; denn in ihrem Konzertprogramm bildete der

Vortrag von Stücken auf zwei Flügeln eine feststehende Nummer, und oft begleitete Mozart einen Spieler auf dem zweiten Klaviere in freier Phantasie aus dem Stegreif. Die neue Kompositionsart fand großen Anklang und schnelle Verbreitung. Burney, J. Christian Bach, die Geschwister Weichsel, Clementi, Cramer, Dance, Dussek u. v. a. beeilten sich, den von dem jugendlichen Komponisten eröffneten neuen Weg zu betreten, und die Klavierduos bilden seitdem bis auf den heutigen Tag einen besonders lebenskräftigen, dichtbelaubten Zweig der Klavierlitteratur.

Die Rückreise von London nahm die Familie Mozart über Paris und Holland. Fast hätten die Eltern ohne ihre Lieblinge nach Hause zurückkehren müssen. Im Haag wurde zuerst Nannerl, dann Wolfgang so schwer krank, daß man für beider Leben fürchtete. Man darf wohl behaupten, daß die schweren Krankheitsfälle, die sich namentlich bei Wolfgang nach jeder längeren Anstrengung immer wiederholten, als eine energische Reaktion des Körpers anzusehen sind gegen die übertriebenen Zumutungen, die an die jugendlichen Nerven gestellt wurden. Doch trieb den Knaben keinerlei Zwang. Schon als Kind mußte man ihn abends vom Klavier wegtreiben, sonst hätte er die ganze Nacht daran gesessen. Ein innerer Drang zum Schaffen ließ ihm keine Ruhe, und noch nicht völlig von seiner Todeskrankheit im Haag genesen, komponierte er noch im Bette sechs Klaviersonaten, die mit Widmung an die Prinzessin von Nassau-Weilburg gestochen wurden. Die frohe Laune Wolfgangs, sein munteres Wesen, seine Lernbegier, die völlige Hingabe an seine Kunst und seine gesunde Körperkonstitution täuschten ihn und den Vater über die dem Menschen nun einmal eng begrenzte Leistungsfähigkeit der Nerven solange hinweg, bis wieder ein Zusammenbruch der Kräfte eintrat, dem er schließlich doch einmal unterliegen sollte.

Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein, im Besitz eines ganzen Warenlagers von Geschenken und Andenken aller Art, wie Dosen, Uhren, Juwelen, und angestaunt von den guten Kleinstädtern, zu denen ab und zu die Kunde aus dem Auslande gedrungen war — Vater Mozart hatte dafür schon zu sorgen gewußt —, welch' Kleinod die Mauern der Residenz in sich bargen. Das Ergebnis aber der dreijährigen Reise stellt sich in den Worten des gewiß urteilsfähigen Vaters dar: „Das, was Wolfgang gewußt hat, als wir Salzburg verließen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß. Es übersteigt alle Einbildungskraft." Und Prinz Ferdinand von Braunschweig brach in die staunenden Worte aus: „Mancher Kapellmeister stirbt, ohne gelernt zu haben, was dies Kind kann!"

III.

Ein Jahr der Erholung und die ersten Opern.

(1766—1770.)

Bewegte Jahre lagen hinter der Familie Mozart. In dem furchtbaren Bangen und Zagen um das geliebte Leben seiner Kinder, womit der Vater an ihrem letzten Krankenlager innige Gebete zu Gott geschickt hatte, konnte er den Finger des Schicksals erkennen, daß eine Pause eintreten müsse in der aufregenden Anspannung ihrer Kräfte. Diese war in der That eine ungeheuere gewesen. Stets umgeben von neuen fremdartigen Eindrücken, jeden Augenblick in steter Bereitschaft, jeglicher Neugier und Zweifelsucht die höchsten Proben ihres Könnens abzulegen, mußten die Kinder außerdem die wenigen Tagesstunden, die ihnen blieben, gründlichst auskaufen, um sich weiter auszubilden, sich in ihrer Kunst zu vervollkommnen und die Lücken ihres Wissens auszufüllen. Sie durften sich nicht „an müßige Stunden gewöhnen", denn, so sagte der Vater: „Die Gewohnheit ist ein eiserner Pfad, und jeder Augenblick, den ich verliere in ihrer Erziehung, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es jetzt."

So bestimmte denn der Vater die nächste Zeit zur ruhigen Sammlung und methodischen Weiterbildung seiner Kinder. Gerade die Einförmigkeit des Salzburger Lebens bildete einen seltsamen, aber heilenden Gegensatz zu der Aufgeregtheit der

verflossenen Wanderzeit. Allen mochte wohl das spießbürgerliche Treiben des Heimatstädtchens recht klein vorkommen nach den glänzenden Erlebnissen in den Weltstädten und an den Höfen; der Familien-Sarkasmus mag manchmal recht frisch ins Kraut geschossen sein, wenn alle Vier unter sich waren. Wir wissen sogar, daß er sich nicht immer in den intimen Grenzen hielt und über den Familienkreis hinaus sichtbar ward. Dann gab es natürlich böse Feindschaft, die um so tödlicher wurde, je mehr sich die Verspotteten getroffen fühlten. Sorgte doch schon der Neid der Umgebung dafür, daß es den Weitgereisten und Weltberühmten nicht gar zu wohl werde im engen Städtchen.

Am schwersten lastete der jähe Wechsel des Lebens auf dem Vater Mozart. Für ein Paar Jahre war er frei gewesen von den Beschränkungen seines Subalternendienstes. Er hatte im steten Umgange mit großen Geistern, feingebildeten Kavalieren und selbst mit Fürsten und Königen wie in einer höheren, freieren Luftschicht geatmet. Denn seinen unabhängigen Sinn, seine bescheidene Selbstbewußtheit hatte er sich selbst unter Höflingen vortrefflich zu wahren verstanden. Weit überragte er an Klugheit und Erfahrungen seine frühere Umgebung, in die er sich nun wieder als dienendes Glied einzufügen hatte. Als Vicekapellmeister hatte er sich unter einen Lolli zu beugen und vor den Schranzen des kleinen Hofes unterthänige Reverenz zu machen. Indessen er that seine Pflicht, wie er es zu thun gewohnt war, und zog sich auf seine Familie zurück. Seinen Wolfgang zu einem großen Komponisten heranzubilden, um ihn dann in neuem Glanze der Welt zu zeigen, das war sein einziges Streben.

Daines Barrington erzählt, daß der Erzbischof Sigismund, der an die Wunderthaten Wolfgangs nicht habe glauben wollen, den Knaben eine Woche lang bei sich eingeschlossen habe, um ihn ein Oratorium komponieren zu lassen. Der

kleine Meister habe dann des Erzbischofs Zweifel besiegt und sein Oratorium sei öffentlich mit großem Erfolg aufgeführt worden. Nach dem Berichte seiner Schwester war es aber vielmehr der Kurfürst von Bayern, der Wolfgang in seiner Gegenwart ein Thema auf dem Papier bearbeiten ließ, ohne daß er sich eines Instrumentes bedienen durfte. Wie dem auch sei, Wolfgang komponierte in der That nach seiner Rückkehr mehrere Oratorien- und kantatenhafte Werke und ähnliche größer angelegte Kirchenstücke, von denen nur wenig erhalten geblieben ist. Der große Zug der Komposition, den solche umfänglichere Entwürfe unbedingt voraussetzen, fehlte dem kleinen Komponisten begreiflicherweise noch; es sind eben mehr Studienarbeiten, Vorbereitungen zu größeren Thaten. Weit mehr ist dies der Fall bei einer lateinischen Komödie Apollo et Hyacinthus, die für die Universität Salzburg bestimmt war, wo der Zweck die jugendliche Phantasie noch weniger erwarmen ließ, als bei jenen kirchlichen Werken. Allein schon dies Eine, daß ein so junger Geist sich bereits mit dem wenn auch noch einfachen Orchesterapparat — Streichquartett, Hörner und Oboen — zurecht zu finden wußte, müßte unsere Bewunderung hervorrufen, wenn wir nicht auch noch überall eine ausgesprochene Fähigkeit erkennen könnten zu echt dramatischer Charakterisierung. Die in dem übrigens sehr öden Texte gewollten Empfindungen zu musikalischem Ausdrucke zu verhelfen, gelingt dem Knaben häufig, und damit zeigt er, daß er nicht bloß Gelerntes anwendet, sondern eigenes warmes Gefühl und überall eine klare Tonvorstellung hinzuthut. Nicht lange sollte es dauern, so hatte er durch diese steten Übungen sich die Beherrschung der Hilfsmittel erobert, deren ein echter und rechter Dramatiker in der Musik bedarf.

Jene lateinische Komödie war im Stile der italienischen Opern gehalten. Italienische Theatermusik von Hasse, Händel u. a. ist es, deren Studium ihn in jenem Jahre überhaupt

stark beschäftigt hat. Sein Ziel schwebte ihm klar vor Augen: eine Oper zu komponieren war seine Sehnsucht, dahin drängte und trieb den jungen Ehrgeiz alles. Er versuchte es zuerst mit einem Singspiel französischen Genres, wie sie in den sechziger Jahren durch den Leipziger Thomaskantor Adam Hiller und den Dichter Felix Weiße in Deutschland mit großem Erfolge endgiltig eingeführt waren. Das waren kleine komische Opern, bei denen aber die langen und oft auch langweiligen Opern-Recitative durch gesprochenen Dialog ersetzt wurden, sodaß — von den orchestralen Einleitungsstücken abgesehen — die Musik weitaus vorwiegend aus kleinen Arien bestand. Hübsche, ansprechende kleine Lieder spielten hier die Hauptrolle. Ihre volkstümlichen Melodien fanden schnell im Herzen des großen Publikums freudigen Widerhall, und war ihre musikalische Bedeutung an sich auch nicht eben groß, so führten diese anspruchslosen Singspiele doch bald hinüber zu einer neuen, wichtigeren Schöpfung: zur deutschen Oper.

Es scheint, daß Wolfgang Mozart schon 1767 in Salzburg sein Singspiel ‚Bastien und Bastienne' begonnen habe, also als ein Knabe von 11—12 Jahren. Die erste Anregung dazu brachte er sicherlich von seiner Reise aus Frankreich mit heim. Alle Umstände sprechen für diesen Sachverhalt, der bisher noch nicht sicher festgestellt worden ist.

Die Texte der ersten deutschen Singspiele waren meistenteils ebenfalls von den Franzosen entlehnt, und in besonderem Ansehen standen diejenigen der Madame Favart. Die erste französische Operette dieser Art, also der Initial dieses ganzen Kapitels der Musikgeschichte, war die opéra comique ‚Der Bauernprophet' (Le Devin du village) von Jean Jacques Rousseau 1752, der damit als Musiker ebenso epochemachend wurde, als er es als Schriftsteller geworden ist. Seine Oper machte ungeheures Aufsehen. Sie rief eine heftige litterarische

Fehde hervor, und es ist gewiß kein schlechtes Zeichen für ihre Bedeutung, daß sie in Harny und Madame Favart auch ihre Parodisten fand.

Eben diese Parodie liegt nun Mozarts Singspiel zu Grunde. Rousseau gehörte einst zum Freundeskreise des Barons Grimm, des Pariser Gönners Mozarts, hatte aber vor zehn Jahren mit Grimm gebrochen. Wahrscheinlich hat das Mozart unmittelbar oder mittelbar veranlaßt, gerade diese Parodie als Text zu wählen, den dann sein Freund, der Hoftrompeter Schachtner in Salzburg, mehr schlecht als recht ins Deutsche übertrug. Mozarts Singspiel ist also ein direkter Nachklang seines zweimaligen Aufenthaltes in Paris.

Man kann sich kaum etwas Platteres denken als Schachtners Übersetzung. Ein Paar Proben daraus mögen zeigen, mit welcher Trivialität der Komponist hierbei zu thun hatte.

Geh, du sagst mir eine Fabel,
Bastienne trüget nicht;
Nein, sie ist kein falscher Schnabel,
Welcher anders denkt als spricht.

Fast noch poetischer ist der Schlußchor:

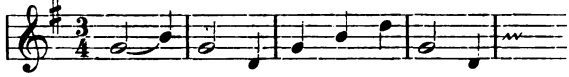
Lustig preist die Zaubereien
Von Colas, dem weisen Mann!
Uns vom Kummer zu befreien
Hat er Wunder heut gethan.

Auf stimmt sein Lob an!
Er stift't diese Hochzeitsfeier,
O zum Geier
Welch trefflicher Mann!

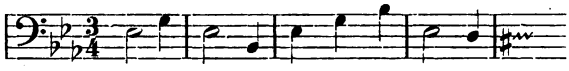
Freilich waren andere Singspiele der damaligen Zeit auch nicht viel besser. Ist es aber nicht höchst anerkennenswert, daß der zwölfjährige Komponist dennoch etwas Eigenartiges, Anmutiges und ästhetisch Genießbares daraus zu machen verstanden hat? Einfach und natürlich sind die Melodieen, die den gesprochenen Dialog reizvoll unterbrechen, und die Einleitung zu dem Stücke, das sich unter Bauern abspielt, ist von echt pastoralem Charakter. Die dabei öfters auftretende Melodie aber hat Unvergänglichkeit erlangt, denn

sie findet sich als Hauptthema an der Spitze von Beethovens Eroica-Symphonie:

Mozart:



Beethoven:



Trotz Jahns Abmahnen ist kein Grund dafür zu entdecken, warum Beethoven Mozarts Melodie nicht gekannt haben soll. Wir sind im Gegentheil der Meinung, daß der Nachweis von Reminiscenzen der Art noch viel mehr gepflegt werden sollte, als es bisher geschehen ist. Die bewußten oder unbewußten An- und Entlehnungen spielen in der Psyche der Musik eine viel wichtigere Rolle, als man ihnen gemeinhin zugestehen will. Sie sind ohne Zweifel ein Prüfstein für die Originalität des musikalischen Schaffens, und in der Eigenart, in der Selbständigkeit und Neuheit des Geschaffenen ruht ein wesentlicher Teil seiner musikgeschichtlichen Bedeutung. Und umgekehrt wird von der Summe dessen, was von anderen Komponisten bewußt oder unbewußt nachgeahmt wird, die kunstgeschichtliche Stellung eines Komponisten ganz erheblich mit abhängen. Originalität gerade der Melodieen ist ein Kennzeichen des Mozartschen Genius, und namentlich auch in dieser Beziehung ist Mozarts Musik ein Stützpunkt für spätere Komponisten geworden.

Das Singspiel Mozarts ist eines der ersten, deren Musik uns erhalten geblieben ist, denn diejenigen von Standfuß und Haydn nebst Weißkerns gleichnamigem Singspiel ‚Bastien und Bastienne' aus den fünfziger Jahren sind uns verloren gegangen. Der Knabe tritt hier abermals gleichberechtigt in

die Reihe von Männern, deren Schaffen epochemachend geworden ist. Er sollte bald der Führer der neuen Epoche werden.

Das alles war für ihn nur ein Vorspiel, eine Übung zu höherem Flug. Er empfand nur zu sehr, daß ihm Salzburg nicht bieten konnte, wonach ihn gelüstete; der große Apparat des Theaters fehlte ihm. Der Vater Mozart aber mochte seinen Sohn nunmehr wohl für gerüstet halten zur höchsten und auch einträglichsten Leistung der damaligen Zeit, zur Komposition einer großen italienischen Oper. So machte sich denn abermals die ganze Familie Mozart auf die Reise, und noch ehe das Jahr 1767 zur Neige ging, stellte sie sich in der Residenz an der blauen Donau zu den bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten einer Kaisertochter mit dem König von Neapel ein. Vater Mozart gedachte es damit gerade recht gut zu machen, denn bei diesen Festen schien er eines glänzenden Publikums sicher. Doch er traf es schlecht. Die Blattern brachen in Wien aus; eine Prinzessin wurde davon ergriffen, und trotz schleuniger Flucht der Mozarts ereilte auch sie in Olmütz das Unglück. Ein geistlicher Herr, den Mozarts von Salzburg her bekannt, nahm sie edelmütig auf; und abermals befanden sich beide Kinder am Rande des Grabes. Neun Tage lang lag Wolfgang blind, aber dann, als beide genesen, ging es um so freudiger wieder nach Wien der Zukunft entgegen.

Und sie ließ sich anfangs ganz gut an. Die Kaiserin Maria Theresia ließ die Familie, von deren Trübsal sie gehört hatte, zu sich bescheiden, und das Trosteswort einer Kaiserin vermag wohl fröhliche Zuversicht zu wecken. Doch dabei blieb es leider auch.

Der Kaiser Franz I. war vor zwei Jahren gestorben. Mit seinem Sohne Joseph II., den Maria Theresia zum Mitregenten ernannte, zog die größte Sparsamkeit in Wien ein. Nach den schweren Opfern des siebenjährigen Krieges mochte

diese zwar sehr am Platze sein, aber der Kunst gereicht sie niemals zum Vorteil. Der Adel wetteiferte mit dem Hofe in Knauserei, und die Künstler, damals nur zu abhängig von der Gunst der Reichen, überboten sich gegenseitig in der Jagd nach Brot. Das Hanswursttheater und die Tierhetzen mußten die fehlenden Kunstgenüsse ersetzen, und damit sank der Geschmack der Wiener rapid von Stufe zu Stufe.

Den veredelnden Einfluß der Kunst empfindet man gemeinhin erst dann so recht, wenn er fehlt. Jeden Fuß breit Boden, den die Künste verlieren, besetzen die niederen Leidenschaften der Geistesplebejer alsbald, um, den Bakterien gleich, sich in immer dichteren Kolonieen einzunisten und geschlossen den Organismus des Staates zu zerrütten. Das beste Symptom für die Gesundheit staatlicher Verhältnisse ist das Blühen der schönen Künste, und der Tonkunst voran; denn sie ist die empfindlichste von allen Künsten und die erste, die einem hereinbrechenden Ruine gesellschaftlicher Zustände erliegt.

Den Regenten Joseph II. lernten wir bereits als einen tüchtigen Dilettanten in der Musik kennen. Er erinnerte sich noch mit Lachen an die Scene, als er damals mit Wagenseil ein Duo spielte und der sechsjährige Maestro als Zuhörer bald „pfui, falsch," bald „bravo!" gerufen hatte. Er war dem nun fast doppelt so alten kleinen Meister auch jetzt noch von Herzen gewogen, und wie von ungefähr sprach er den Wunsch aus, den Knaben am Klavier als Dirigent einer eigenen Oper zu sehen. Wie leuchteten Wolfgangs Augen auf! Sein Herzenswunsch, der ihm als Leitstern vor der Seele stand, war der Erfüllung nahe, das Wort des kaiserlichen Regenten verbürgte es ja!

Leider aber hatte Kaiser Joseph die Macht aus der Hand gegeben, den für einen Monarchen so bescheidenen Wunsch zu erfüllen. Die kaiserlichen Theater sollten ja sparen helfen

und waren verpachtet. Ein italienischer Unternehmer rein geschäftlichen Charakters Affligio (als Oberitaliener schrieb man ihn oft auch Afflisio) führte die Direktion des Operntheaters; ihm hatte selbst der Kaiser nicht in sein Geschäft hineinzureden. Im Gegenteil gewährte er der Kaiserlichen Familie freien Eintritt in das Theater und konnte auch sonst mit Recht behaupten, daß er der Gebende, nicht der Empfangende sei. So hatte der Wunsch des Kaiserlichen Regenten nur eine recht platonische Kraft, immerhin aber doch die, daß Affligio dem kleinen Maestro einen Opernauftrag erteilte, d. h. ihn zur Komposition eines Opernlibrettos und deren Aufführung engagierte. Das Textbuch betitelte sich ‚La finta semplice' (die angebliche Naive), komische Oper von Luigi Coltellini in drei Akten.

Das war nun freilich nicht nach dem Wunsche der Wiener Musiker. Die Ärmsten hatten schon genug an ihrer gegenseitigen Konkurrenz zu tragen und waren wenig erfreut, einen neuen, und noch dazu vom Hofe ganz auffällig begünstigten Bewerber auf den so schon zu engen Kampfplatz treten zu sehen. Und der neue Gegner sah aus wie einer von dem Stamme Derer, die da siegen, wenn sie kämpfen. „Ein neues Genie in Sicht!" ist von jeher ein Schreckensruf für kleine Geister gewesen; denn man kann ja nicht wissen, gegen welche Seite es sich wenden und wen es dabei erdrücken wird. Die in ihrem Erwerbe bedrohten Musiker thaten sich plötzlich einträchtiglich zusammen, mit allen Mitteln suchten sie den gefährlichen Ankömmling unschädlich, unmöglich zu machen. Man versuchte es zuerst mit dem Totschweigen. Geflissentlich mied man die Orte, wo das junge Genie sich hören ließ, nur um sagen zu können, daß alles Humbug sei, was man von seiner Kunst rühmte. Als dies nichts half und das Gerücht von dem Opernauftrage laut wurde, da raunte Einer dem Anderen zu: die Musik tauge nichts, es

sei denn, der Vater komponiere das, was der Sohn aufführen würde. Und dann: die Sänger, das Orchester, ernsthafte und erwachsene Leute, sollten sich von einem Kinde dirigieren lassen? Und dort am Dirigentenflügel, wo man sonst die ehrwürdige Gestalt des berühmten Gluck sitzen sähe, sollte jetzt ein zwölfjähriger Knabe Platz nehmen? Das sei entwürdigend, eine Schmach und ein Hohn auf alle Musiker der Hauptstadt!

Langsam aber sicher, wie diese heimtückischen Verdächtigungen, machte Wolfgangs Komposition der Oper Fortschritte. Der erste Akt ward fertig und unter großer Bewunderung von den Sängern gutgeheißen, und endlich konnte Mozart dem von Zeit zu Zeit nachfragenden Kaiser melden, daß die 558 Seiten umfassende Partitur fertig sei. Aber Affligio schob die Aufführung von einem Termin zum anderen hinaus. Die Abschriften der Stimmen, schließlich auch die Proben zur Aufführung wurden befohlen und — heimlich wieder abbestellt; und schließlich, als Leopold Mozart den wortbrüchigen Mann nach dreivierteljährigem Hinhalten endgiltig zur Rede stellte, da erhielt er die dürre Antwort: „Die Oper will ich geben, doch ich werde dafür sorgen, daß sie ausgepfiffen wird!“ Und er war der Mann, wenigstens dieses Wort zu halten.

Was war der Grund dieser unerhörten Intrigue? Es hat nicht an Leuten gefehlt, die auf Gluck als den Intriganten hingezielt haben, und die Mozarts scheinen ihrer Ansicht zugeneigt zu haben. Gewiß ist es, daß dieser bedeutende Mann bei der ganzen Angelegenheit einige Schwäche gezeigt hat, die ihm nicht eben zur Ehre gereicht. Der nämlichen Schwäche begegnet man bei Gluck auch später in seinen Kämpfen in Paris; er liebte es, wenn man ihn zum Mittelpunkte von Parteiungen machte, und schürte gelegentlich durch Zeitungsnotizen oder persönliche Einflüsse den Zwist,

der seinem Ehrgeize dienlich war. Auch hier schwieg er, wo Verleumderzungen zu seinem Vorteile redeten. Aber unmittelbar beteiligt hat er sich wohl nicht an der Intrigue; sie war eine Ausgeburt kleinerer Geister.

Den Nährboden dazu gaben die eigenartigen Musikverhältnisse. Es war noch kaum ein Jahr her, daß Gluck mit seiner Oper ‚Alceste' der altgewohnten italienischen Opernmache den Fehdehandschuh hingeworfen hatte. In der That war daran auch gar vielerlei zu reformieren, denn Mißbräuche der schlimmsten Art hatten hier im Laufe der letzten fünfzig Jahre Platz gegriffen. Die Operntexte, meist von einer höchst schematischen Handlung, waren nur zu oft schwulstig und unwahrscheinlich. Ihre Bedeutung sank aber noch tiefer durch die Musik, die es nur darauf absah, den drei oder vier ersten Sängern und Sängerinnen (den prime donne und primi uomini) Gelegenheit zu geben, mit ihrer unglaublichen Kehlfertigkeit, mit ihren Solfeggien, Koloraturen, Tiraten und Passagen vor den entzückten Ohren der Zuhörer zu brillieren. Wehe dem Komponisten, der den Wünschen dieser italienischen Kastraten und Primadonnen nicht Rechnung trug, sich nicht um ihre Gunst bewarb, nicht seine Feder in ihren Dienst stellte: seine Oper wäre ausgepfiffen worden, gellend, unfehlbar, erbarmungslos. Was galten ihnen künstlerische Bedenklichkeiten, was die Würde des Textes und der Musik! Sie allein waren ja die Künstler, denn mit ihrem geschmeidigen Kehlkopfe trugen sie eine Oper zum Siege oder zur Nacht ewiger Vergessenheit.

Hiergegen hatte sich Glucks künstlerische Einsicht, nachdem er lange im goldenen Fahrwasser der herkömmlichen Oper geschwommen, endlich aufgelehnt. Bisher ein treuer Anhänger Metastasios, des Leibdichters jener älteren Operntexte, hatte er sich vor wenigen Jahren von ihm abgewandt und mit einem anderen Dichter, Calzabigi, zu einer Reform der italienischen Oper verbündet. Schon der Orfeo war von dieser Opposition

gegen die althergebrachten Mißbräuche getragen, und nun kam die Alceste, „ein Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz.“

Hätte sich Gluck mit der That begnügt und seine Kunstwerke selber für sich sprechen lassen, so wäre es um seine Reform besser bestellt gewesen. So aber beging er den Fehler, der sich seitdem nur zu oft wiederholt hat: er redete und sprach immer wieder mit Worten aus, was seine Musik sagen wollte und sollte. Er schuf sich und seinem Werke, die der Freunde doch so sehr bedurften, nur Feinde ringsum und trug Gehässigkeiten in das Reich der Harmonieen. Konnte er sich wundern, daß die älteren Vertreter der Oper, wie Metastasio und der „Musikvater“, der fast siebzigjährige Hasse, sich nicht so schnell ihrer alten Haut entledigen konnten, als Gluck es wünschte?

Auf welche Seite sich die beiden Mozarts zu schlagen hatten, konnte nicht zweifelhaft sein. Wolfgang Mozart, er, der berufen war, die Reformideen Glucks durch die That statt durch das Wort zum endgiltigen Siege zu führen, er der sich später so eng an Gluck anlehnte, ahnte noch nichts von dem gewaltigen Kampfe, der hier anhob. Ihm war die italienische Oper noch eine Sirene mit tausend lockenden Stimmen. Hatte er doch eben erst in London sich in die Kunst der Koloraturen vom Kastraten Manzuoli einweihen lassen und war er doch gerade jetzt in das italienische Fahrwasser erst recht hineingeraten. Metastasio und Hasse waren es, an die sich Leopold Mozart wandte, um sich bescheinigen zu lassen, daß Wolfgangs eben fertiggestellte Musik zur Finta semplice sämtliche dreißig Opern, die in letzter Zeit in Wien aufgeführt worden seien, um ein erkleckliches übertreffe. Darunter waren stillschweigend auch Glucks neue Opern mit einbegriffen, und Glucks Freunde rächten sich bitter, indem

sie das Werk des jungen Protegés der italienischen Partei zu Falle brachten.

Das war nun ein harter Schlag für die Mozarts. Der lange, unnütze Aufenthalt war mit großen Kosten erkauft. In Salzburg war das Gehalt des Vaters wegen seines langen Ausbleibens einbehalten worden, und bei der Mißliebigkeit, deren er sich in Salzburg meist erfreute, konnte er sogar noch Schlimmeres fürchten. Dazu kam noch der Verdruß über die Kränkung, über die Schadenfreude der lieben Mitmenschen — kurz, man kann es ihm nicht verargen, wenn er in eine recht bittere Stimmung geriet und jener pessimistischen Anschauung zutrieb, die in seinem wahren Satze gipfelt: Selbstsucht ist die einzige Triebfeder menschlicher Handlungen, auf die man sicher rechnen darf, und mit der man deshalb auch rechnen muß. Doch er war nicht der Mann, den Mut zu verlieren, dazu war er von dem Genie und der glänzenden Zukunft seines Wolfgang viel zu fest überzeugt.

Dieser selbst scheint unter der ganzen Affaire weniger gelitten zu haben; er war ja zufrieden, schaffen zu können. Schade ist es, daß seine Oper nicht aufgeführt wurde. Sie war in der That besser, als der Durchschnitt der damaligen komischen Opern. Der kleine Maestro hätte sicherlich Ehre damit eingelegt, und das will viel sagen bei einem Textbuche, das womöglich noch kläglicher und kindischer war, als das zu ‚Bastien und Bastienne'. Da ist die Musik des Knaben weit verständiger und reifer, als die Dichtung des Mannes. Was der Poesie fehlt, das hat die Tonkunst ersetzt: echt dramatisches Blut; und dabei fällt eine weise Beschränkung in der Verwendung der italienischen Musikschnörkel, der Koloraturen und Passagen, überraschend auf; der Natürlichkeit und ungezwungenen Grazie strebt Wolfgangs Geist auch hier zu.

Einen bescheidenen Ersatz fand Mozart für den herben Ausfall an Ehre. Sein Singspiel wurde in einem Privat-

zirkel bei einem Wiener Schulinspektor Dr. Meßmer aufgeführt. Der Kaiser aber übertrug ihm die Komposition der Musik bei der Einweihung einer neuen Waisenhauskirche. Vor dem ganzen Hofe schwang der kleine Mann mit dem Mannesgeiste den Taktstock zu allgemeiner Bewunderung. Noch zwei Jahre vor seinem Tode erinnerte sich Mozart mit Begeisterung jener Stunde der Weihe. In Aufregung rief er, als er bei einem Gespräche in Leipzig darauf zu sprechen kam (so berichtet Rochlitz): „Wie mir da war! Wie mir da war! Das kommt all nicht wieder — man treibt sich herum in dem leeren Alltagsleben!“ So fand denn der Wiener Aufenthalt doch noch einen halbwegs ehrenvollen und befriedigenden Abschluß.

Die Finta semplice wurde wenigstens in Salzburg noch 1769 vor dem Erzbischofe aufgeführt, und die günstige Folge davon war Wolfgangs Ernennung 1770 zum erzbischöflich-salzburgischen unbesoldeten Konzertmeister. Wiederum ging dann ein Jahr in stiller Eingezogenheit in Salzburg unter ernsten Studien dahin, und aus seiner Beschäftigung mit der Komposition von Messen und anderen Kirchensachen läßt sich deutlich genug die künstlerische Gewissenhaftigkeit von Vater und Sohn erkennen. Die Allseitigkeit von Wolfgangs Genie, die seit ihm in der Musik von niemand, ohne Ausnahme, wieder erreicht worden ist, war das Ergebnis eines unendlichen Fleißes und einer Vertiefung in die ernstesten Aufgaben der Musik, wie sie nach Mozart Keiner wieder unternommen hat. Es hat wohl kaum einen eifrigeren, willigeren, gehorsameren und fähigeren Schüler gegeben als Wolfgang, und selten einen besseren Lehrer, als seinen Vater. Aber selbst als Wolfgang längst der anerkannte Meister war, hat er nicht aufgehört, unablässig von neuem zu lernen. Noch die letzten Jahre vor seinem Tode beschäftigte er sich mit dem Studium der Händelschen Werke; denn keines Meisters Eigen-

art wollte er ungenützt laſſen, auf keinem Gebiete des muſikaliſchen Schaffens Geſelle bleiben. Mit den wunderbaren Fähigkeiten und Anlagen, die die Mutter Natur ihm verliehen hatte, einte ſich eine geiſtige Regſamkeit, ein Fleiß, der nicht weniger unſere Bewunderung weckt. Erſt er enthüllte des muſikaliſchen Genius tiefſte Geheimniſſe.

IV.

Italienische Reisen.

(1770—1772.)

Wenn bei uns im Nordlande rauhe Winde über das flache Gelände einherfegen, daß man fröstelnd zusammenschauert, dann seufzen wir wohl wehmütig nach jenem Lande des Südens, das seit Jahrtausenden den Deutschen als das Land der Sehnsucht gegolten hat. Dorther aus dem heiteren, sonnigen Italien kam uns die erste Kultur; dorthin wurden unsere Vorfahren angezogen, wie Schmetterlinge vom Lichte.

Politisch haben wir uns endlich freigemacht von dem Alp der Sehnsucht nach dem Süden; aber noch spukt in der Kunst allerwärts die Italomanie, noch steht der deutsche Künstler mit halbem Fuße auf ihrem Boden, aus dem wie in umnebelnden Dämpfen seinen Sinn die Sentimentalität umfängt. Im Jahrhundert Mozarts standen die Musiker noch fester auf dem italienischen Gelände. Italien war so selbstverständlich das gelobte Land der Musik und die musikalische Hochschule für alle anderen Länder, daß niemand an dem Axiom von der Unübertrefflichkeit italienischer Kunst zu rühren wagte und kein Musiker als Meister galt, wenn sein Diplom dazu nicht die italienische Beglaubigung trug. So war es bereits seit dem 16. Jahrhundert, seitdem ein Hans Leo Hasler und ein Heinrich Schütz mit ihren

Zeitgenossen zu den Füßen der venetianischen Meister, der beiden Gabrieli, Zarlinos und Claudio Merulos gesessen hatten, und so blieb es in steter Steigerung bis zu Mozarts Zeit. Die italienische Oper brach wie eine alles umspülende Flut über Europa herein, italienische Sänger, Spieler und Komponisten beherrschten das europäische Parkett, und die Musiker der anderen Nationen hielten es für geraten, sich in die italienische Toga zu hüllen, italienisch zu denken, zu schreiben und sogar zu sprechen, um sich italienische Lorbeeren um ihre Schläfe winden zu können. Händel, Hasse, Graun, Fux, Gluck, kurz alle, die in der musikalischen Geisteswelt mitsprechen wollten, hatten sich zu Italienern umgebildet, und darum kann es uns nicht befremden, daß auch Vater Mozart diese italienische Mauserung für seinen Wolfgang als unumgänglich und notwendig erachtete.

Das Land der musikalischen Vorherrschaft, woher man sich die höheren musikalischen Weihen holte, sollte nun Wolfgang persönlich kennen lernen und, so hoffte der Vater im Stillen, Italien ihn. Denn die italienische Reise, die beide schon längst geplant hatten, sollte fast mehr noch eine Probe sein, ob Wolfgang wohl imstande sein würde, den Italienern im eigenen Lande zu imponieren. Diese Hoffnung sollte sich in überraschendem Maße erfüllen. Denn Wolfgangs Römerzug war der eines Triumphators. Hatten die Italiener den Jüngling Händel wie Hasse ihren „caro Sassone“, ihren lieben Deutschen genannt, so sprachen sie hier bei diesem Knaben von Wunder- und Gotteswerk. Denn man wußte in Italien sehr wohl die einzigartige Erscheinung zu schätzen, die sich ihnen in diesem Knaben zeigte. Man überbot sich in Ehrbezeugungen, und der Jubel war unbeschreiblich überall, wo sich der junge Deutsche sehen ließ. Schon gleich bei Beginn der Reise, in Verona und Mantua, war der Beifall unerhört, und kaum vier Wochen waren die beiden Reisenden, Vater und Sohn,

in Italien, da erhielt Wolfgang bereits ein Engagement, in Mailand eine Oper zu schreiben, nachdem sie ihre Reise durch Italien beendet haben würden. In Bologna wurde Wolfgang als Mitglied in die berühmteste italienische Musikgesellschaft, die Accademia filarmonica aufgenommen, — eine Ehre, die unerhört war, — die Akademie in Verona ernannte ihn zum Mitglied, der Papst verlieh ihm den Orden vom goldnen Sporn, der ihn in den Ritterstand erhob und auf den der „Ritter von Gluck" so stolz war — kurz, man beeiferte sich überall, dem Knaben zu zeigen, wie sehr man seine außerordentlichen Gaben und seine Leistungen zu würdigen wisse. Hätte Wolfgang, durch eine derartige Anhäufung von Ehren auf seinem Haupte verleitet, das schon bei kleinen Musikern oft so große Maß von Eitelkeit und Selbsteinschätzung um ein erkleckliches überboten, es würde niemanden befremden. Um so mehr sind wir staunend überrascht, daß der angehende Jüngling unbefangen und natürlich, empfindungswarm und kindlich blieb. In musikalischen Dingen ein ernster Mann mit reifem Urteil und voller Beherrschung aller Hilfsmittel,- ja mit vollkommener Überlegenheit über die meisten Männer seines Berufes, war Wolfgang sonst ein lustiges, frohgemutes, empfindsames und zuweilen sogar recht kindliches Kind. Liest man die Briefe, die die beiden Reisenden an die beiden zu Hause gebliebenen Frauen eifrig schrieben, so muß man oft genug lachen über die drolligen und zuweilen kindischen Possen und Scherze, worin der „Ritter von Mozart" sich damals noch recht sehr gefiel. So z. B. wenn er einen Brief folgendermaßen beschließt: „Ich bleibe der nämliche — aber wer? — der nämliche Hanswurst, Wolfgang in Deutschland, Amadeo in Italien, de Mozartini"; oder wenn er seiner Schwester, die übrigens eine wirkliche Schönheit geworden war, „hundert Busserln oder Schmazerln auf ihr wunderbares Pferdegesicht" schickt,

sie mit ihren wenig begünstigten Liebhabern neckt, oder ihr mitteilt: „Neues weiß ich nichts, als daß Herr Gellert, der Poet, zu Leipzig gestorben ist und dann nach seinem Tode keine Poesien mehr gemacht hat". Wolfgang selber ergeht sich dafür aber häufig in Poesien, die freilich nichts weniger als klassisch sind und seine kindliche Lust am Wörterdrechseln und Wortverdrehen zeigen. Dieses Vergnügen ist ihm Zeit seines Lebens eigen geblieben, und der derbe Salzburger Humor ließ ihn manchmal zu recht gewagten Wendungen greifen, ohne daß er sich Böses dabei dachte. Niemals hat er sich in seinem Leben von der echten Natürlichkeit und Ungezwungenheit entfernt. Mensch zu sein unter Menschen war ihm das angenehmste Bewußtsein, und der hohe Kothurn einer „Berühmtheit" erschien ihm allzeit lächerlich. Er hatte niemals das Gefühl, als ob ihm, wenn er schrieb, „Jahrhunderte über seine Schulter zuschauten", denn alle Gespreiztheit war ihm im Grunde der Seele zuwider. Ja, später tadelt ihn sogar sein Vater heftig, daß er sich mit jedermann leicht „zu gemein" mache, daß er zu wenig aristokratisch-exklusiv sei und seinen Wert anderen gegenüber zu wenig betone. Wer die Welt kennt, wie sie nun einmal ist, wird mit dem Vater darin einen Fehler der Lebenstaktik erblicken; aber ebenso unverkennbar zeugt diese Haltung von einem unverdorbenen, kindlich-guten Herzen.

Daß Wolfgang bei allen Ehren, womit man ihn überhäufte, seine kindliche Unbefangenheit bewahren konnte, war nicht zum geringsten das Verdienst des Vaters. Wir haben bereits gesehen, wie Leopold Mozart seine Kinder selbst auf Reisen zur täglichen unentwegten Arbeit anhielt, wie er überzeugt war, daß die regelmäßige Arbeit das beste Korrektiv sei gegen alle Aufregungen des Tages. Das Schaffen ward das Stetige in Mozarts Schicksal, bei dem er Halt suchte und fand, wenn ihn des Lebens Auf- und Abschwanken erschüttert hatte.

Hier in Italien gab es zudem viel zu lernen und zu beobachten. Denn die Musik war unerläßlicher Begleiter allen öffentlichen Lebens in Italien. Alle Feste, ob weltlich oder kirchlich, erhielten ihr feierliches Gepräge in erster Linie durch die Musik. Oper und Kirchenmusik blühten, im Theater, auf den Gassen, in der Kirche und im Hause, bei Fürsten, städtischen Behörden und Privatleuten war ein unersättlicher Verbrauch an Musik. Italien war so recht das Land der Musik. Hier sogen unsere Reisenden mit jedem Atemzug ein Stück aus der tongeschwängerten Atmosphäre des Landes der Harmonie ein, die Tonwelt umflutete sie hier wie die mild umschmeichelnde italienische Luft. Mit voller Brust atmete Wolfgang, und sein Genius sog alles in sich ein, was Italien Edles und Schönes bot, um es seinem Vaterlande für immer zu überbringen; so sehr, daß Italien seitdem nichts mehr für sich zurückbehalten zu haben scheint. Denn durch Mozart ist der Zauber Italiens als des Erblandes der Musik gebrochen worden, und Deutschland trat an seine Stelle.

Allerdings schon damals war Italiens Musik im Niedergange begriffen. Sie hatte sich einseitig der Oper zugewendet. Die theatralische Musik hatte weitaus das Übergewicht und hatte selbst die der Kirche in ihr Schlepptau genommen. Aller Gesang war theatralisch pomphaft, mit den kühnen Schnörkeln und wollüstigen Arabesken der Koloratur verbrämt, von scharfen Accenten und grellen Kontrasten, die dem Schauspieler so wohl anstehen, durchsetzt und begleitet von den blendenden Klängen des Instrumentenorchesters. Daß die Musik in äußerer Schöne das Ohr der Zuhörer entzücke, das war die hauptsächliche Sorge des italienischen Komponisten. In der Betonung des Äußerlichen, des Technischen und Formalen lag der Keim des Niederganges. Nach zweiundeinhalbhundertjähriger Hegemonie eilte Italien dem Abschluß seiner musikalischen Entwickelung zu.

Aber das Theatralische und Formale war ja unserem Wolfgang gerade recht. Die Technik des Theaters, den Apparat der großen italienischen opera seria aus dem Fundamente kennen zu lernen, um sie zu beherrschen, das war ja im letzten Grunde der Zweck seiner Italienreise, an deren Ende er eine öffentliche Probe des Gelernten durch seine übernommene Oper in Mailand ablegen sollte.

Wir unterlassen es, die Mozarts von Poststation zu Station auf ihrer Reise zu begleiten und zu erzählen, wie Wolfgang in Florenz ein Spiegelbild von sich, den gleichgenialen und ebenfalls vierzehnjährigen Violinspieler Thomas Linley kennen lernte und mit ihm eine innige Freundschaft schloß, sodaß der Abschied bittere Thränen kostete — es war ein Abschied auf ewig, denn Linley ertrank acht Jahre später in der Themse —; wie Wolfgang in Rom das berühmte neunstimmige Miserere von Allegri nach dem bloßen Anhören aus dem Gedächtnisse aufschrieb und damit das größte Aufsehen erregte, weil seitdem das päpstliche Verbot, es zu kopieren, unwirksam geworden ist; wie das abergläubische Neapeler Publikum in Mozarts Konzert meinte, Wolfgangs bewundernswürdige Fertigkeit der linken Hand rühre von einem Ringe her, bis er ihn abgezogen hatte; wie der Postillon einer Extrapost nach Rom den Wagen umwarf und der Vater am Fuß verletzt wurde, während Wolfgang vor Ermüdung in einen langen todähnlichen Schlaf verfiel. Wichtiger für Mozarts musikalische Entwickelung scheint die Begegnung mit dem Padre Martini in Bologna, dem „Vater aller Kapellmeister", dem musikalischen Orakel Italiens. Giambatista Martini, damals ein Mann von 64 Jahren, war als Theoretiker der Musik die größte Autorität Italiens. Von allen Seiten strömten ihm die Schüler zu, und wem er ein günstiges Zeugnis erteilte, dessen Carriere war gemacht. Es kann uns also keineswegs gleichgiltig sein, daß gerade dieser

Mann über des jungen Mozart Fähigkeiten und Anlagen nicht nur auf das günstigste urteilte, sondern auch seine schon gemeldete Aufnahme in der philharmonischen Gesellschaft in Bologna bewirkte. Wie das geschah, ist der Erzählung wert.

Statutengemäß mußte sich der Neuaufzunehmende einer Prüfung unter Klausur unterziehen; als Probestück galt es, eine Antiphone, also ein Stück Gregorianischen Gesanges, im sogenannten Palestrinastil vierstimmig auszusetzen. Wolfgang hatte keine Ahnung davon, was Palestrinastil war; mutig warf er seinen vierstimmigen Satz auf das Papier und war geschwind damit fertig, wie sein Vater berichtet, sodaß sich alle darüber wunderten, zumal da „Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht hatten". In schwungvollen, opernmäßigen Wendungen bewegten sich die Melodien der verschiedenen Stimmen dahin, sie hüpften kühn auf und ab, und gleich im Anfang fällt der Sopran die Terzen-Stufen eines Nonenakkordes hinunter, rafft sich eine Sexte empor, fällt wieder in Terzen herab, und dies wiederholt sich noch einigemale. Das war ja nun freilich nicht im Geschmacke des stilo osservato, des Acapellastiles, bei dem es in erster Linie auf getragene, stufenweise Führung der kontrapunktierenden Stimmen ankommt. So belehrte ihn denn der ehrwürdige Pater, der durch seine Herzensgüte überall beliebt war, über das Wesen jener Schreibart und zeigte ihm an dem Beispiel der gestellten Aufgabe, wie es Wolfgang zu machen habe. Beide Blätter, das von der Hand Wolfgangs und von der des Padre Martini, bewahrt noch heute die Bibliothek Liceo musicale in Bologna auf. In diese, die heute als eine der kostbarsten Musikbibliotheken der Welt den Stolz jenes Konservatoriums bildet, floß nach dem Tode Martinis, ihres einstigen Bibliothekars, auch dessen Büchersammlung ein. Das Blatt aber, das nun die gelöste Aufgabe von Mozarts Hand enthält und womit er seine

Prüfung bestand, wird in der Accademia filarmonica selbst noch heute aufbewahrt: es zeigt — die Abschrift jenes Martinischen Satzes von Wolfgangs Knabenhand. Und damit kein Irrtum bleibe, daß hier in der That ein frommer Unterschub stattgefunden hat, bewahrt das Mozart-Museum in Salzburg ebenfalls ein Notenblatt auf, das Vater Mozart seiner Familie nach Salzburg schickte als die ruhmgekrönte Arbeit Wolfgangs: es ist eine zweite Abschrift des Martinischen Satzes von Mozarts Hand.

Diese ganze Angelegenheit, an sich ja belanglos, zeigt, welch ein außerordentliches Wohlwollen sich Wolfgang bei dem berühmten und einflußreichen Padre erworben hatte; zugleich aber wies sie Mozart selbst auf eine empfindliche Lücke in seinen Studien hin, und er ist später aufs eifrigste bestrebt gewesen, sie auszufüllen. Den Stilo osservato mit seiner getragenen, innigen und keuschen Melodik, die in gemessenen diatonischen Schritten erhabenen Ganges dahinwandelt, statt in gebrochnen Accorden dahinzutänzeln oder in chromatischer Leidenschaftlichkeit umherzuwühlen — hat sich Mozart später in unablässigem Studium zu eigen gemacht und darin das Höchste geleistet. Wer dächte dabei nicht an seine Requiem! Mit Vorliebe wandte er sich nach seiner italienischen Reisezeit der Kirchenmusik zu, und wir haben denn auch in Mozart den letzten deutschen Kirchenkomponisten von Bedeutung anzuerkennen.

Vorläufig freilich schwamm er noch lustig im Fahrwasser der italienischen Opernmusik. Nach Mailand zurückgekehrt machte er sich an seine große Oper „Mitridate, Rè di Ponto“. und es folgte nun in den nächsten Jahren eine große Oper der anderen in schnellem Wechsel. In seinem Mithridates zeigt er sich als ein gelehriger Schüler Italiens. Mit großem Geschick und Geschmack und bewunderungswürdiger Anpassungsfähigkeit giebt er wieder, was er den

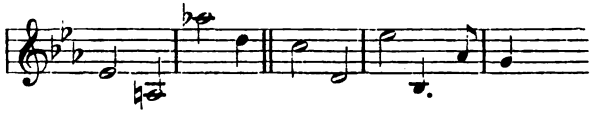
Italienern abgelauscht. Wie sie, so sorgt er zuerst für die „Primarier", damit die Bernasconi und der Kastrat Santorini (Wolfgangs guter Freund von London her, Manzuoli, konnte leider nicht kommen) ihre Bravura und Kehlfertigkeit im günstigsten Lichte schillern lassen konnten, und so ging die Sache, trotz anfänglicher Theaterkabalen auch hier, so vortrefflich, daß die Oper nicht weniger als zwanzigmal hintereinander mit tausendfachem „Evviva il maëstrino" aufgeführt wurde.

Die Mozarts konnten recht wohl mit ihrer Italienfahrt zufrieden sein. Hatten sie auch keine Reichtümer erworben, — denn in ihren Konzerten verdienten sie nur gerade soviel, als sie brauchten, — so schien doch Wolfgangs Ruhm für alle Zukunft gesichert, und mit mehreren Verträgen auf weitere Opern für Mailand, Venedig und Modena in der Tasche kehrten sie zu Mutter und Schwester heim. Im Anfang des Dezember 1769 hatten beide Salzburg verlassen, Ende März 1771 kamen die Reisenden zurück, voll von neuen und freudigen Eindrücken. Wie mögen da im Schoße der Familie lustige Pläne für eine frohe Zukunft geschmiedet worden sein. Wie mag da der übermütig-drollige, nun schon fünfzehnjährige Wolferl sein lustiges Wiedersehn mit seinem Nannerl, den alten Bekannten, dem Kanarienvogel und den anderen Spielgefährten gefeiert haben, deren keinen in Italien, „dem Schlaflande", sein weiches Gemüt vergessen hatte. War er doch unablässig bemüht, in seinen Briefen zu zeigen, wie traut ihm der Heimat Bild vor der Seele stand. Und wenn er in seinem oft recht vielsprachigen Geplauder einmal gar zu sehr ins italienische oder französische Fahrwasser geraten ist, gleich korrigiert er sich: „Redm'a dafir soisburgarisch (salzburgisch), don as is gschaida".

Aber nur kurz sollte die Freude des Familienbeisammenseins währen. Die Vertragsabmachungen riefen ihn nach

Italien zurück. In Modena wartete seiner die Komposition einer Oper „Ascanio in Alba“, die er in vier Wochen und noch dazu unter erschwerenden Umständen fertig brachte. Denn über, unter und neben ihm musizierte es unablässig von Violinisten und Sängern, „aber das ist lustig zum Komponieren — schreibt er nach Hause — das giebt Gedanken“. Ihm freilich; einen jeden anderen Komponisten hätte es zur Verzweiflung gebracht. Treffsicher und gewandt flog seine Feder dahin, und ist der Ascanio auch keine richtige große Opera seria, sondern nur eine zweiaktige Serenata, d. i. ein Gelegenheitsspiel mit vielen Tänzen, mehr lyrisch als dramatisch, mehr scenisch prunkend, als musikalisch groß und bedeutend, so schlug diese kleine Oper Wolfgangs doch die gleichzeitig aufgeführte große Oper des größten Opernkomponisten Hasse derartig nieder, daß es dem Vater Mozart selbst bange und leid darum ward. Der jüngste aller Opernkomponisten besiegte den ältesten, wie einst David den Riesen Goliath. Der Besiegte selber, der ehrwürdige Patriarch der italienischen Oper, beugte sich bewundernd. „Der Jüngling wird uns alle vergessen machen“, soll Hasse ausgerufen haben. Wie schnell ist seine Prophezeiung eingetroffen! Und dabei ist der Ascanio die schwächste unter allen Opern Mozarts.

Noch einmal kehrte Mozart — zum letztenmale — im nächsten Jahre 1772 nach Italien zurück, um seine zweite große Mailänder Oper „Lucio Silla“ zu komponieren und zu dirigieren. Die Komposition einer Oper mußte deshalb an Ort und Stelle geschehen, weil eine stete Rücksprache mit den Sängern nötig war, denn, wie gesagt, ihre ungezählten Wünsche heischten bringende Rücksicht, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein machten sie dem Komponisten ihre Vorschriften. Der Sopranist Rauzzini z. B. war stark im Treffen selbst der gewagtesten Intervalle; für ihn schrieb Mozart Sprünge wie diese:



om-bra, om-bra, om-bra, om-bra fe - del

Was würden wohl unsere heutigen Sänger dazu sagen? Doch eben, weil der Komponist in steter Fühlung mit dem Sänger schrieb und ihm seine Rolle sozusagen auf den Leib zuschnitt, sicherte er sich die Wirksamkeit seiner Musik, und auch diese Oper hatte in gleichem Schicksal mit seiner ersten trotz unglücklicher Premiere den damals gewaltigen Erfolg einer zwanzigmaligen Aufführung.

Mozart kehrte nicht wieder nach Italien zurück. Blieben die erhofften weiteren Aufträge aus, oder verweigerte man ihm in Salzburg neuen Urlaub? Seine Heimatstadt, die er bisher so sehr liebte, sollte ihm bald — mit Recht — die verhaßteste Stadt der Welt werden.

V.

Sechs Jahre Salzburger Stilllebens.

(1771—1777.)

Wie immer nach einer Periode schwerer Anstrengungen, so folgte auch diesmal bei Wolfgang der italienischen Reise eine schwere Krankheit, sozusagen als Quittung auf die übermäßigen Zumutungen, die er an seinen Geist und Körper stellte. In vielen seiner italienischen Reisebriefe klagt er über die Schlafsucht, die ihn verfolge, und wir erwähnten, daß er einmal in Rom Tag und Nacht in tiefem Schlafe gleich einem Toten lag. Doch auch diesmal erholte sich sein Geist wieder, um wie ein Phönix nur um so glänzender himmelan zu steigen.

Unterdessen war der Erzbischof Sigismund gestorben, und mit großem Leide sahen die Salzburger den fürstlichen Stuhl durch einen Mann von neuem besetzt, dem sie von vornherein zu mißtrauen Grund hatten. Graf Hieronymus von Colloredo hieß der Ehrenmann, der sich durch seine unwürdige Behandlung eines der größten Genien unter den Menschen eine traurige Unsterblichkeit gesichert hat. Nur selten hat es jemand vergeblich gewagt, seinen Namen weiß zu waschen.

Waren die Mozarts, trotz ihrer tiefreligiösen Haltung, schon beim Erzbischof Sigismund nicht eben gut angeschrieben

gewesen, so sollte es unter Hieronymus noch schlimmer werden. Der Abt Dominicus Hagenauer schreibt in seinem Tagebuche über Leopold Mozart: „Er brachte seine Lebenstage meistens in hiesigen Hofdiensten zu, hatte aber das Unglück, hier immer verfolgt zu werden, und war lange nicht (bei Hofe) so beliebt, wie in anderen größten Orten Europas."

Die Mozarts beeilten sich, dem neuen Herrn zu zeigen, daß es nicht ihre Schuld und ihr Mangel an Ergebenheit war, wenn sie von seines Vorgängers Huld nicht begünstigt worden waren. Zur Feier seines Einzuges in Salzburg 1772 komponierte Wolfgang eine Oper ‚Il sogno di Scipione', die in einer Art Apotheose des Gefeierten ausging. Aber es half ihnen alles nichts. Der Erzbischof glaubte genug gethan zu haben, wenn er dem Komponisten ein Jahrgehalt von — 150 Gulden aussetzte. Die Hofschranzen, die an dieser erzbischöflichen Residenz so wenig fehlten und ebensoviel Macht hatten als an anderen Höfen, wußten ihn bald gegen die Mozarts einzunehmen. Hieronymus betrachtete alle Menschen seiner Umgebung als seine Lakaien. Ein gelenkiges Rückgrat und eine schmeichlerische Zunge hielt er für unerläßliche Körperteile bei seinen Untergebenen; beides vermißte er nur zu sehr bei den selbstbewußten Mozarts, die über seiner Macht eine höhere anerkannten und vom Hauche der Gottheit eines Teiles in sich verspürten.

Langsam spann sich Mozarts Verhängnis an. Daß Wolfgang sich der Opernkomposition gewidmet hatte, mochte dem erzbischöflichen Herrn von vornherein zuwider sein; noch weniger wollte es ihm behagen, daß Vater und Sohn, ihren Verpflichtungen gemäß, einen Urlaub nach Mailand zur Aufführung der besprochenen Oper ‚Lucio Silla' erbaten.

Bald nach dem kurzen Mailänder Aufenthalte benutzten Vater und Sohn eine längere Abwesenheit des Erzbischofs zu einem Ausfluge nach Wien, im Sommer 1773. Aber

vergeblich waren ihre Bemühungen, dort einen neuen Lebensfaden anzuknüpfen, trotz einer günstigen Aufnahme bei der Kaiserin und ihren alten Freunden. Entmutigt kehrten beide nach Salzburg zurück, entschlossen, ihr Joch abzuschütteln, sobald sich eine gute Gelegenheit böte. Um in Ruhe eine Wendung zum Besseren abwarten zu können und jeden Anlaß zur Mißstimmung des Erzbischofes zu vermeiden, verlegte sich nunmehr Wolfgang gänzlich auf die Komposition von Kirchenmusik.

Wir können es als Glück für die Musik betrachten, daß Mozart durch all diese Umstände gezwungen ward, sich für einige Zeit von der italienischen Oper abzuwenden. Diesem Umstande verdanken wir es, daß er sich in alle Gattungen der Musik einlebte, so daß es keine giebt, in der er sich nicht zum Meister gemacht hätte. Sein Oratorium ‚La Betulia liberata' (die Befreiung der von Holofernes belagerten Stadt Betulia durch Judith), ein viel komponierter Text des Metastasio, sechs Quartette für Streichinstrumente, seine drei Messen, seine Litaneien und viele kleinere Kirchenmusikstücke legen davon beredtes Zeugnis ab.

Das glücklichste Jahr dieser Periode und eines der reichsten im Schaffen Mozarts ist das Jahr 1774. Hier entstanden neben kleineren drei bedeutsame Werke: die dritte Messe in F-dur, die Litanei in D-dur und die Oper ‚La finta giardiniera'.

Mozarts Bedeutung als Kirchenkomponist ist vielfach umstritten, meist aber entweder über- oder unterschätzt worden. Was Otto Jahn von seiner F-dur-Messe sagt, daß Mozart, wenn er um diese Zeit in Verhältnisse gekommen wäre, die ihn frei und ungehindert sich hätten fortbilden lassen, als Kirchenkomponist eine außerordentliche Höhe erreicht hätte, — das kann als Leitурteil gelten. In der That, die Kirchenmusik der damaligen Zeit stand allerwärts unter dem allge-

waltigen Einflusse der italienischen Oper, ganz besonders in Salzburg. Der Erzbischof Hieronymus trieb die Vorliebe für den italienischen Bravo-Gesang noch weiter als andere deutsche Fürsten und mochte von den deutschen Musikern nichts wissen. Zu Wolfgang sagte er, er verstehe nichts von Musik und möge erst nach Neapel ins Konservatorium gehen, um was Rechtes zu lernen. Wollte Mozart auch nur jenes Schweigen erkaufen, das bei dem Fürsten als Zeichen dafür galt, daß er nichts zu tadeln wußte, so mußte er alle seine künstlerische Überzeugung opfern, die er von der Hoheit der kirchlichen Musik hatte. Selbst die feierlichste Messe — so berichtet Wolfgang Mozart an den Padre Martini nach Bologna — durfte nicht länger dauern als höchstens drei Viertelstunden, und Pauken und Trompeten und alle anderen Instrumente mußten dabei sein.

Kein Wunder, daß Mozarts Kirchenstücke sich den Anforderungen seiner Zeit und — noch schlimmer — des Salzburger höheren Geschmackes anbequemen; erstaunlich ist es vielmehr, daß sie sich *trotzdem* auf einer stolzen Höhe halten gegenüber den Werken ausschließlicher Kirchenmusiker. Denn man darf nicht vergessen, daß ihm das Theater und der Konzertsaal damals doch näher lagen als die Kirche. Indes fühlte er zu tief innerlich religiös, um über die Verrohung des Zeitgeschmackes nicht empört zu sein. In seiner stets liebenswürdig-künstlerischen Art demonstrierte er einmal einer Gesellschaft, wie sehr verweltlicht die Kirchenmusik seiner Zeit sei. Der Musik einer Messe legte er einen lustigen Text unter und ließ es von der Gesellschaft singen, die dann lachend zugestand, daß „es so besser zusammengehe". Wenn man nach Mozarts Tode umgekehrt Stücke aus seinen Opern mit kirchlichen Texten versah und sie so zu Kantaten umarbeitete (sieben solcher Kantaten sind bekannt), so beweist das zur Genüge, wie selbst seine Opernmusik der Folgezeit als die Offenbarung eines tiefempfindenden religiösen Gemütes galt.

Sogar eine ganze Messe ist (von Zulehner) aus lauter Stücken der Oper Così fan tutte zusammengestellt worden.

Die Zahl kirchlicher Tonwerke, die Mozart nach seiner Salzburger Zeit komponiert hat, ist unbedeutend. Er fühlte nur zu tief, daß die Zeit der kirchlichen Musik vorüber sei; sie ist seitdem bis zum nichts heruntergesunken. Nur ein vierstimmiges Ave verum corpus mit Streichquartett und Orgel, ein kleines, rührendes und in seiner Lieblichkeit ergreifendes Tonstück, und schließlich sein großartiges Requiem, beide in seinem Todesjahre komponiert, lassen erkennen, welch eminente Kraft die katholische Kirche durch unwürdige Diener von sich abgewendet hat.

Man hört so oft, daß Mozarts kirchliche Stücke zu leichtflüssig und heiter seien, — als ob man in der Kirche nur immer schluchzen müsse und trauern! Entgegen den häufigen Behauptungen nahm es Mozart selbst mit seinen kirchlichen Werken sehr ernst; nie hat er sie „als leichte Ware" bewertet. Die Heiterkeit seiner göttlichen Natur, nicht seine angebliche Leichtfertigkeit, spiegelt sich in allem wieder, was er schuf. Aber dies eine dankt die Musikgeschichte seiner ernsten Beschäftigung mit den kirchlichen Formen: sein ganzes Schaffen gewann dadurch an Tiefe der Empfindung und an musikalisch vollkommener Technik.

Endlich schien eine günstige Wendung in des nun Achtzehnjährigen Schicksal zu kommen. Der Kurfürst Maximilian III. von Baiern erinnerte sich Mozarts wieder und sandte ihm einen Opernauftrag für sein Hoftheater in München; der Salzburger Erzbischof konnte es kaum wagen, den erbetenen Urlaub den Mozarts zu verweigern. Vater, Sohn und Tochter freuten sich, für einige Zeit der Salzburger Engherzigkeit entrinnen zu können. Wolfgang feierte hier Triumph auf Triumph. Seine Oper ‚La finta giardiniera' (Die Gärtnerin aus Verstellung), die im Januar 1775 glänzend aufge-

nommen wurde, machte ihn zum Löwen der Tage, und er säumte nicht, sein Genie durch Vorführungen von noch anderen Werken seiner Feder, wie auch als Konzertspieler sich im hellsten Lichte zu zeigen. Wie groß aber war das Erstaunen der Mozarts, als plötzlich auch der Erzbischof auf der Bildfläche erschien. Er hörte zwar weder Mozarts Oper noch Konzerte, wohl aber die Glückwünsche und Schmeicheleien, die man ihm über ein so bedeutendes Landeskind sagte, und er — zog die Achseln in die Höhe, um später seinen musikalischen Lakaien die Demütigung, die er bei jedem dieser Komplimente empfand, um so grimmiger entgelten zu lassen.

Das Libretto der finta giardiniera litt an dem gleichen Gebrechen, wie alle Operntexte der damaligen Zeit. Die Personen des Stückes waren überall nicht Individuen von Fleisch und Bein, sondern Typen einer bestimmten Kategorie. Da gab es einen König, der meist ein unglaublich edler Mensch war, einen Bösewicht, einen göttergleichen Helden usw. Hier in der komischen Oper waren solche kategorischen Figuren gewöhnlich nichts als Zerrbilder, deren lächerliche Handlungen, durch nichts motiviert, sich innerlich zusammenhanglos aneinander reihen wie in unseren Possen. Mit der Glaubhaftigkeit der Handlung nahm man es nicht so genau. Eine Gräfin, die ihrem entflohenen Liebhaber nachreist, sich mit einem Diener als Gärtnerin und Gärtner in Dienst giebt und sich den verwickeltsten Abenteuern aussetzt, sind heutzutage Figuren, die nur noch in den untergeordnetsten Possen möglich wären. Alles kam hier auf die Musik an, um das Ganze selbst dem damaligen Publikum genießbar zu machen. Und Mozarts Musik litt nur an dem einen Fehler: alle Gesangsstücke — so sagte man allgemein — seien so schön, daß man nicht wisse, welcher Arie man den Vorzug geben solle. So habe man es noch bei keiner Oper gehört.

Dies schien gewiß den Leuten das höchste Lob, das sie

dem Komponisten aussprechen könnten. Sie ahnten nicht, wie hoch sich Mozart über die Opernkomponisten seiner Zeit emporgeschwungen hatte; wie er bereits hier die fehlende psychologische Charakteristik der verschiedenen Personen durch die Musik mit Glück unternahm, daß sie als ebenso viele verschiedene Individuen plastisch hervortraten.

Bedenkt man, daß diese Oper im selben Jahre entstand als eine große Anzahl von Kirchenmusikstücken bedeutsamer Größe, so muß man über die Vereinigung solcher Kontraste der Conception bei einem achtzehnjährigen Jünglinge staunen. In allen diesen Werken des Jahres 1774 zeigt sich ein Wohllaut und eine technische Meisterschaft, daß es nur einen einzigen Vergleich für solche frühe Klassizität giebt — nicht in der Musik selbst; hier steht Mozart ohne jeden Vergleich für sich allein! — sondern nur noch in der Malerei. Allein Rafael Sanzio kann man Mozart entgegenstellen. Keine andere Kunst hat ein ähnlich frühvollendetes Genie aufzuweisen, denn selbst Goethes Geist reifte der Vollendung später entgegen.

Die einzige greifbare Folge seines großen Opernerfolges in München war, daß ihm der Auftrag wurde, bei einem Besuche des jüngsten Sohnes der Kaiserin Maria Theresia, des Erzherzoges Maximilian, in Salzburg, eine Oper zu schreiben. Die Aufgabe war von vornherein undankbar, denn der Text Metastasios war noch mehr Schablone, als ohnehin bei Gelegenheitsopern gebräuchlich war. Der übermäßig edle König Alexander, der ebenso hyper-edle Schäfer, der sich als Prinz entpuppt und seiner Schäferin sich nicht entschlagen kann, die unnatürlich edle Königstochter, die auf Thron und Schäfer verzichtet, sind die Hauptfiguren des ‚Re pastore', die selbst die beste Musik eines Mozart nicht erwärmen konnte. Wie jene abstrakten Figuren, so sind auch seine Arien korrekt, und nur das Orchester verrät, daß Mozart innerlich an seinem Werke beteiligt ist. Neue Klangmischungen, feine und neue

Züge in der Verwendung der Blasinstrumente, besonders der Oboen und Hörner, eine bis dahin ungewöhnliche Selbständigkeit der Flöten und Fagotte verraten dem geschichtlich gebildeten Musiker das neue Leben, das sich in Mozart zu entwickeln anfängt. Die Instrumentalmusik beginnt in Mozarts Oper als gleichberechtigter Faktor neben die Sänger zu treten.

Der ‚Re pastore' war mit seiner Erstaufführung am 23. März 1775 erledigt. Aber fünf Jahre sollten dahingehen, ehe Mozart wieder zur Komposition einer Oper kam. Gleichmäßig lebte er in Salzburg dahin, unter Larven die einzig fühlende Brust. Befriedigung fand er nur im Kreise seiner Familie. Sein Vater war sein einziger Freund, mit dem ihn gemeinsame geistige Interessen verbanden und der ihn auch in wahrhaft bewundernswürdiger Lebensweisheit zu lenken und erheitern wußte. Er sorgte dafür, daß Wolfgangs Zeit sich zwischen der Pflicht der Arbeit und der Erholung und Erheiterung des Geistes recht verteilte. So sehen wir denn in diesem Jahre der Salzburger Gleichmäßigkeit Wolfgangs Körper und Geist kräftig erstarken. Genie hieß dem Vater nicht ein Freibrief für bequemes Sichgehenlassen, sondern ein Mahnruf zur Pflicht, mit dem gegebenen Pfunde zu wuchern und sich zu den höchsten Leistungen des Menschengeistes emporzuschwingen. Und der Sohn dankte es ihm; denn „nach dem lieben Gott kommt gleich der Papa" war noch immer seine Devise.

Freilich bedurfte es ganz des Mozartschen Pflichtgefühles, um unter den engherzigen Salzburger Verhältnissen den hohen Ideenflug beizubehalten. Das Einkommen der Familie war karg, die Salzburger Gesellschaftskreise geistig und moralisch wenig ideal, und künstlerischer, besonders musikalischer Anregung gab es in der Residenz eines Hieronymus verhältnismäßig wenig. Allerdings entzog sich der Erzbischof der allgemein gewordenen aristokratischen Sitte nicht, ein Instrument

selbst zu spielen. Sein Leibinstrument war die Violine. Aber sein Geschmack war einseitig italienisch. Ihm, dem Italiener, war die deutsche Musik nur ein erbärmlicher Reflex der italienischen. Die musikalischen Bedürfnisse seiner Residenzler waren ihm gleichgiltig. An tüchtigen Musikern fehlte es ja nicht, denn ein Michael Haydn, der jüngere Bruder des schon damals berühmten Joseph Haydn, lebte hier, und Cajetan Adlgasser, der Lieblingsschüler, Schwiegersohn und Nachfolger des vom Vater Mozart hochverehrten Lehrers Eberlin, war wie jener ein bedeutender Komponist. Aber Haydns Leben, noch mehr das seiner Frau, war nicht ganz einwandsfrei, und mit Adlgasser scheint die Familie Mozart wenig gut gestanden zu haben. Hier und da ein Vogelschießen, ein bürgerliches Fest, eine magere fürst-erzbischöfliche Feierlichkeit — das waren Glanzpunkte im Leben der Salzburger Spießbürger, über deren Horizont die Familie Mozart schon durch ihre Weltkenntnis weit emporragte.

Wolfgang mag sich hier häufig wie ein Vogel im Käfig vorgekommen sein. Die Schwingen regten sich, und mächtiger ward in ihm der Drang, wieder hinauszufliegen in die Welt, in die er gehörte und die ein Anrecht auf ihn hatte. Die Verhältnisse in Salzburg entsprachen weder seinen Leistungen noch seinen Ansprüchen. Zudem wuchs die Pflicht mit der Kraft, seiner Familie zu halten, was seine Anlagen und Fähigkeiten ihr versprachen. Eines Tages war der Plan zu einer neuen großen Kunstreise fertig. Jedoch rundweg wurde den beiden Mozarts der Urlaub dazu verweigert.

Viel verlor Wolfgang in keiner Hinsicht, wenn er bei so unglückseligen Verhältnissen auf seine armselige 150-Gulden-Stelle verzichtete. Er nahm seine Entlassung zu des Erzbischofs größtem Ärger, und statt des Vaters, bei dem schon mehr auf dem Spiele stand, wenn er das bescheidene aber sichere Brot aus der Hand gab, machte sich diesmal die

Mutter reisefertig. Denn allein mochte der Vater den Jüngling nicht in die Welt ziehen lassen; dazu war ihm Wolfgang trotz seiner 21 Jahre nicht reif genug. Lediglich unter der leitenden Hand des Vaters aufgewachsen, hatte Wolfgang eine Selbstständigkeit der Lebensführung niemals kennen gelernt. Namentlich kannte er den Wert des Geldes wenig oder garnicht, und dieser Mangel ist ihm durch sein ganzes Leben hindurch zu seinem Schaden teilweise verblieben. Aber auch sonst kannte der Jüngling recht vieles nicht, was draußen in der Welt lockend und verderbend an ihn herantreten würde. Das Leben war ihm von des Vaters fürsorglicher Hand bisher gar zu sehr geebnet worden. Und wenn irgend ein Vorwurf den Vater trifft, so ist es der, daß er seinen Sohn zu lange unter seiner schützenden Obhut gehalten hat, so daß dem Sohn die Selbständigkeit fremd blieb, die das Leben doch nun einmal von jedem verlangt und die kein anderer einem ersetzen kann, die ein jeder vielmehr durch eigene mehr oder weniger unangenehme Erfahrungen sich selbst erkämpfen muß.

Wie recht der Vater hatte, seines Sohnes Lebensklugheit zu mißtrauen, sollte sich bald deutlich zeigen. Die Begleitung der Mutter auf der Reise war für Wolfgang eher eine Erschwerung, sich mit der realen und nun einmal vorwiegend unidealen Welt auseinander zu setzen. Sie sah an dem großen Sohne viel zu hoch empor und war auch zu bequem, um bei seinen ersten und naturgemäß unbeholfenen Versuchen in der Selbständigkeit als Beraterin zu dienen. Ihre nur zu leicht zu erlangende Beistimmung war für Wolfgang vielmehr oft auch dort, wo er sich auf falschem Wege befand, eine Stütze, um gerade auf diesem weiter zu gehen. Das sah der Vater freilich voraus, doch hoffte er, daß sich des Sohnes Genie Bahn brechen werde, und Wolfgang außerhalb Salzburgs, wenn nicht in München oder einer anderen deutschen Residenz, so doch gewiß in Paris eine seiner Bedeutung

angemessene Stellung finden würde. In dieser Hoffnung opferte er die geringen Ersparnisse und lieh, als diese zu Ende waren, von seinem langjährigen Salzburger Freunde Hagenauer einen nicht unbedeutenden Geldbetrag. Mit welcher Sorge, mit welchem Schmerze er seine beiden Lieben am 23. September 1777 abreisen sah, schildert er selbst in einem tiefbewegenden Briefe.

VI.

Wolfgangs Reise nach Frankreich.

(1777—1778.)

Endlich hatte Wolfgang das langweilige Salzburg hinter sich. Er lebte auf. Jetzt fühlte er sich einmal frei und als sein eigener Herr. „Ich bin der andere Papa — so schreibt er —, ich gieb (gebe) auf alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten, die Postillione auszuzahlen usw.", so jauchzt er, da er sich nun einmal der ewigen Schulmeisterei enthoben glaubt. Ein Wohlgefühl männlicher Selbständigkeit ist über ihn gekommen. Daß er in München, wo er durch seine Finta giardiniera und seine Konzerte auf das beste eingeführt war, keine Anstellung erlangte, weil kein Posten frei war, bekümmerte ihn nicht so sehr. Die Welt stand ihm ja noch offen. Überhaupt war er nicht so sehr darauf erpicht, sich zu binden; die goldene Freiheit wollte er erst einmal genießen. Nach Augsburg gingen Mutter und Sohn auf des Vaters dringenden Wunsch. Dort, in der Vaterstadt Leopolds, sollte sich der Sohn hören und sehen lassen, und es scheint, als ob der Vater noch einen besonderen Hintergedanken dabei gehabt hätte. Leopolds Bruder, der Buchbindermeister, hatte ein allerliebstes Töchterchen Marianne, und Leopold hatte auf sie als auf seine zukünftige Schwiegertochter ein Auge geworfen. Wolfgang erfüllte den

Herzenswunsch des Vaters insofern, als er mit dem „schlimmen Bäsle“ eine Liebschaft auf Sicht anbändelte. Vater Mozart freute sich darüber; er ließ zum Scheibenschießen eine Schützenscheibe malen, die in lustiger Weise „den traurigen Abschied“ Wolfgangs und des Bäsle darstellte. Wolfgangs Tändelei scheint in dem Mädchen eine tiefere Leidenschaft erweckt zu haben, und noch nach zwei Jahren hoffte sie, durch ein Rendezvous mit ihrem Vetter in München das von den Eltern gewünschte Band fester ziehen zu können. Doch unterdessen hatte Wolfgangs Herz sich ernsthafter, aber auch unglücklicher einem anderen Mädchen zugewendet. Die Briefe Wolfgangs an das Bäsle, die zuweilen einen bedenklichen Ton anklingen lassen, zeigen deutlich, daß er mit dem Mädchen nur spielte.

Noch bedenklicher war für die Richtung von Wolfgangs Gedanken eine bittere Erfahrung, die er einem Rate des Vaters verdankte und die ihn — zum erstenmale vielleicht in seinem Leben — erkennen ließ, daß selbst des Vaters Lebensklugheit nicht stets unfehlbar war. Vater Mozart wünschte, daß sein Sohn gerade in Augsburg in vollem Glanze seiner Bedeutung zur Geltung käme, und so gab er ihm die Anweisung, dort stets angethan mit den Insignien seines Ordens vom goldenen Sporn einher zu stolzieren. Dazu war Wolfgang freilich nicht recht der Mann. Seine kleine, schmächtige Figur, seine kindlichen Gesichtszüge, die sich gar nicht in ernste Falten legen konnten, sein ganzes unbedeutendes Aussehen, ja fast unreifes Äußere, das wenig versprach und nicht entfernt ahnen ließ, welch ein Geist sich hinter dem kleinen kecken Männchen verbarg — das stand alles in grellem Gegensatz zu des Vaters Forderung, durch das Äußere imponieren zu sollen. Der Kontrast rief nur den Spott der Augsburger jeunesse doré hervor, der denn auch eines Abends beim Stadtpfleger der Republik und freien

Reichsstadt reichlich über Wolfgangs Haupt ausgegossen ward.

Er war froh, als er die Stadt seiner Vorfahren wieder im Rücken hatte. Um so lieber aber setzte er sich in Mannheim fest. Hier war Kunst und Kunstverständnis, und was noch mehr ist, hier ging ihm eine neue Welt auf. Zum erstenmale in seinem Leben fand er hier eine Musikstadt, in der die Tonkunst und die Musiker gänzlich deutsch waren und der italienische Geschmack verbannt zu sein schien. Der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, ein begeisterter Kunstfreund, mochte nichts von italienischer Oper wissen. Wie bei den Herzögen von Gotha und Weimar so hatte auch bei ihm der Gedanke an eine nationale deutsche Oper tiefe Wurzeln geschlagen. Eben jetzt, als Mozart in Mannheim einzog, ging die deutsche Oper ‚Günther von Schwarzburg' über die Bühne des großen und prächtigen Hofoperntheaters, und Wolfgang war entzückt von dem Feuer, das die Musik des alten Mannheimer Kapellmeisters Ignaz Holzbauer sprühen ließ. Sänger und Sängerinnen waren bedeutende Künstler, allen voran die beiden Damen Wendling und der 63jährige Anton Raaff, dessen Ruhm durch die Welt ging und dessen vornehme Gesinnung ihn ebenso wie seine vorzügliche italienische Gesangsbildung und unnachahmliche Deklamation zum ehrwürdigen Nestor aller Sänger machte. Er war Schüler eines der hervorragendsten Gesanglehrer aller Zeiten, Bernacchis. Noch mehr aber rief Mozarts Bewunderung das Orchester hervor. Mit Recht, denn es war damals das beste und größte in ganz Deutschland, und namentlich die Blasinstrumente waren so vortrefflich besetzt, wie sonst nirgendwo. Selbst die Klarinette war in Mannheim schon gebräuchlich, Mozart lernte sie und ihre herrliche Wirkung hier überhaupt erst kennen.

Inmitten dieser Musikatmosphäre fühlte sich Wolfgang

wie im Himmel. Hier war eine Musik, die ihm Ausblicke in eine völlig neue Welt eröffnete. Freilich das Wort „deutsche Musik“ hatte für ihn noch keine Zaubermacht, denn die italienische Oper steckte ihm noch im Kopfe. „Französisch lieber als teutsch, italiänisch aber lieber als französisch und teutsch,“ schreibt er damals an den Vater. Besonders das Orchester fesselte seine Aufmerksamkeit, und er lauschte mit allen Nervenfasern den wundersamen Effekten, die dieses präcise, seit langem wohlgeschulte Zusammenspiel auf jedes Ohr machte. Jenes An- und Abschwellen des ganzen Klangkörpers, die feine Schattierung, die das Tonbild des Orchesters wie mit nüancenreichen Farben ausstattete, die geschickte Verschmelzung der Blas- und Streichinstrumente, die der Kapellmeister Karl Stamitz hier eingeführt und sein Schüler und Nachfolger Christian Cannabich weiter ausgebildet hatte, die Verwendung jenes ihm ganz neuen Instrumentes, das ihn in Entzücken und Verwunderung setzte, nämlich der Klarinette, — das alles verfehlte auch bei Mozart seine bezaubernde Wirkung nicht. Reichardt erzählt, daß sich, als die Zuhörer zum erstenmale das allmähliche Anwachsen des ganzen Orchesterklanges vernommen hätten, alle langsam von den Sitzen erhoben, um beim Diminuendo wieder Luft zu schöpfen und zu merken, daß ihnen der Atem ausgeblieben sei. Welch reiche Anregungen sich hier in Mozarts Geist gesenkt haben, sollte sein späteres Schaffen noch deutlicher zeigen, als es uns seine von Mannheim entzückten Briefe zu sagen vermögen.

In dieser Stadt war es auch, wo er Wieland, den begeisterten Förderer des Gedankens an eine deutsche Oper, kennen lernte, als dieser zur Aufführung seiner Rosamund, die Schweitzer komponiert hatte, dorthin kam; hier entzündete sich sein Geist in Bewunderung an Bendas Melodrama Medea, wovon wir in seinem ‚Thamos‘ und selbst in der

‚Zauberflöte‘, mit der er die Sehnsucht Deutschlands nach einer deutschen Oper erfüllte, deutliche Spuren erkennen können. So wirkte Mannheims Einfluß, ihm bewußt und unbewußt, mächtig auf die Vollendung seines Geistes.

Was Mozart hier in Mannheim besonders wohlthat, das war der rege Verkehr mit bedeutenden Musikern, den er in Salzburg so sehr entbehrt hatte. Von ihnen, trotz seiner Jugend und seines unscheinbaren Äußeren, als Künstler anerkannt und sogar bewundert zu werden, erfüllte ihn mit Selbstgefühl. Denn diese Männer konnten — und darauf hat Mozart mit seiner goldklaren Künstlerseele bei all den Ausdrücken von Bewunderung in seinem ganzen Leben hohen Wert gelegt — ihn, seine Fähigkeiten und seine Leistungen sehr wohl beurteilen. Bei dem Hofmusikdirektor Cannabich verkehrte er wie zu Hause, Cannabich und die Orchestermitglieder waren ihm alle freundschaftlich gesinnt und wünschten ihn an Mannheim gefesselt zu sehen. Von verschiedenen Seiten wurde der Kurfürst bestürmt, Mozart eine Anstellung zu geben, und lange Zeit war dazu die beste Hoffnung. Der Kurfürst wollte ihm wohl; man übertrug Mozart den Musikunterricht seiner natürlichen Kinder, aber die größere Entscheidung ließ auf sich warten, und so schoben Wolfgang und seine Mutter zum Leidwesen des Vaters Monat um Monat die geplante Abreise nach Paris hinaus.

Der Vater hatte seinen guten Grund zu drängen, denn schon war seine Schuldsumme auf 700 Gulden angewachsen. Er und Nannerl mußten von früh bis abends Stunden geben, um den beiden Reisenden das Geld schicken zu können, womit Wolfgang dann den Kavalier spielte. Denn seine Mannheimer Freunde, wie besonders der Flötist Wendling, der Fagottist Ritter und der Oboist Ramm, waren lustige Kneipkumpane, mit denen er auf Conto einer gemeinschaftlichen Konzertreise nach Paris manchen Abend fröhlich zechte. Es

fehlte auch an zuvorkommender Damengesellschaft nicht, denn z. B. Wendlings Tochter war einmal des Mannheimer Kurfürsten Geliebte gewesen, und mit ihr musizierte und charmierte er gern. Aber sein Sinn blieb doch unverdorben und sein Herz rein, denn der ersten Liebe goldene Zeit blühte in ihm empor.

Er hatte mit einer Familie Freundschaft geschlossen, die seine Wohlthätigkeit in Anspruch nahm und Miene machte, ihn ganz in ihre Fesseln zu schlagen. Und Wolfgang ließ sich gern fesseln, denn das fünfzehnjährige Töchterlein dieser Familie hatte es ihm angethan. Aloysia Weber hieß das Kind, dessen wundervolle Stimme und geniale Auffassungsgabe Mozarts Herz in Banden schlug. Ihr Vater Fridolin Weber war Souffleur und Kopist am Mannheimer Hoftheater, ein Mann, dessen Herkunft in verwunderlichem Gegensatze zu seiner untergeordneten und armseligen Stellung stand. Einer ursprünglichen Gelehrtenfamilie entstammend, die in den Freiherrnstand erhoben war, hatte er in Freiburg studiert und als Doktor der Theologie war er seinem gleichnamigen Vater als Amtmann der Schönauschen Herrschaften gefolgt. Wie sein Bruder Franz Anton, der Vater Carl Marias von Weber, war er ein phantastischer Kopf mit einer großen Vorliebe zum Theater und der Musik, welche beide vom Vater geerbt hatten und die beide in gleicher Weise von Stufe zu Stufe tiefer sinken ließ. Fridolin Weber hatte zudem noch eine Mannheimerin geheiratet, die nichts weniger als ein weibliches Ideal war und auf ihre Kinder einen entschieden schlechten Einfluß ausgeübt hat. Dabei sollte er nun mit ihr und fünf Kindern von 450 Gulden jährlicher Besoldung leben. Es hätte ein stärkerer Charakter dazu gehört, als Fridolin war, um bei dieser Misere des Lebens nicht zu klagen, und Wolfgang Mozart hätte nicht so weichherzig, gutmütig und jung sein müssen, wenn er durch diese Klagen nicht

gerührt worden wäre. Hier wollte und mußte er helfen, das erschien ihm Christenpflicht. Und konnte er es nicht auch?

Die vier Töchter Webers hatten vom Vater das Schauspielerblut geerbt, und besonders war dies bei der zweitältesten Aloysia der Fall. Für Wolfgang hatte es nun den größten Reiz, das junge Mädchen nach seiner eigenen Methode zur dramatischen Sängerin auszubilden, und es war gewiß zuerst eine rein künstlerische Freude, als er sah, wie überraschend schnelle und treffliche Fortschritte die schöne Schülerin unter seiner Führung machte. In wenigen Monaten hatte er sie so weit, daß sie Arien, die er für sie komponierte, mit einer bedeutenden Wirkung in öffentlichen Konzerten vortrug. Besonders mit einer Arie Mozarts ‚Non so d'onde viene' (Ich weiß nicht, woher es kommt), jener Arie, die ihm in des verehrten Christian Bachs Tonsatz immer vor Ohren summte, machte Aloysia Aufsehen. Wie Text und Tonweise die ersten Regungen der ersten Liebe Wolfgangs verraten, so mochte wohl auch beim seelenvollen Vortrage des tiefempfundenen Gesanges das junge Mädchen der ersten Liebe Vorboten ahnen.

Stolz paradierte Wolfgang mit seiner Schülerin. Sie machten zusammen kleine Konzertreisen in die Umgegend Mannheims, und aus den netten Erfolgen gestaltete sich ein wunderlicher Plan. Sie wollten beide nach Italien gehen. Aloysia sollte Primadonna in Verona oder Venedig werden, und Wolfgang wollte für sie Opern schreiben. Das dachten sich die kindlichen Seelen wunderschön ausführbar, und so feste Form hatte der wirre Traum schon gewonnen, daß Wolfgang brieflich zu dem Plane den Segen des Vaters erbat.

Man muß Leopolds Brief lesen, den er darauf an seinen Sohn richtete, um recht zu begreifen, welcher Schmerz seine treue, fürsorgliche Seele zerriß. Das also war das Ergebnis seiner langen, unablässigen Erziehungsarbeit, dies die Zukunfts-

pläne eines Wolfgang Mozart! Er sah bereits im Geiste seinen Sohn „von einem Weibsbilde eingeschläfert, mit einer Stube voll notleidender Kinder auf einem Strohsacke sterben," statt „als berühmten Kapellmeister, von dem die Nachwelt noch in Büchern liest." Sein Befehl lautete gemessen: „Marsch, fort mit Euch nach Paris!"

Seufzend gehorchte Wolfgang. Widerspruch gab es für ihn nicht, wenn sein Vater etwas ernstlich befahl, und er kam ja auch von Salzburg her, wo man einem das Widersprechen abgewöhnte; indes die sehr eindringlichen Vorwürfe des Vaters hatten ihm auch die Augen über seinen Unverstand geöffnet. Die Abreise von Mannheim mit seinen Anregungen, seinen schmeichelnden Musikern und Frauen, ward ihm gar schwer. Der Kurfürst hatte sich endlich entschieden, Mozart nicht anzustellen, und so blieb kein Vorwand zum weiteren Verweilen. Mußte aber einmal geschieden sein, so wäre es Wolfgang am liebsten gewesen, die Mutter in Deutschland zurückzulassen, um allein mit den Freunden nach Paris zu gehen. Immer wieder hatte er Vorschläge gemacht, daß die Mutter in Mannheim bleibe oder nach Salzburg zurückkehre. Aber der Vater wollte davon nichts wissen, und so benutzte später Wolfgang jede Gelegenheit, wo es einmal nicht ging wie es sollte, um dem Vater vorzuhalten, daß er, Wolfgang, eigentlich gar nicht nach Paris gewollt habe.

Am 23. März 1778 kamen die beiden Reisenden in Paris an, das einst dem Knaben seine Bewunderung entgegengetragen hatte. Doch die Verhältnisse hatten sich sehr geändert. Damals hatte der mächtige Baron Grimm die Sorge um die Anerkennung des musikalischen Wunderkindes mit Glück übernommen. Grimm war bereit, auch dem Jünglinge die Wege zu bahnen, aber er war nicht mehr Herr der Situation. Seine Empfehlungen waren nicht wie damals ein unfehlbares Mittel, die Thüren der Paläste seinem Schützling zu öffnen, und

oft empfingen Wolfgang Beleidigungen statt der Ehren. Ein Mißtrauen keimte in Wolfgangs Herzen gegen seinen Gönner auf, als gebe er ihm statt wohlwollender Empfehlungsschreiben Uriasbriefe mit auf den Weg, und der Bruch war geschehen. Das Mißtrauen des jungen Mozart gegen Grimm war ungerechtfertigt; Grimm that für ihn, was in seinen Kräften stand. Aber Paris hatte jetzt mehr zu thun, als sich um einen jungen Komponisten zu bekümmern, der herkam, um „Geld zu machen", und dabei nicht den mindesten Anteil nahm an dem, was gerade jetzt alle Gemüter bis zur höchsten Erregung interessierte.

Paris war in fieberhafter Aufregung. Ein Jahrzehnte alter Streit, der schon vor 25 Jahren einmal die gebildeten Kreise in Leidenschaft und Erbitterung durchwühlte, hatte wieder sein Haupt kühner denn je erhoben: der Kampf Frankreichs gegen die Einführung der italienischen Oper. Von neuem war er entfacht worden durch das wohlvorbereitete Auftreten Glucks in Paris 1773, und wenn Gluck auch keineswegs diejenige Aufnahme bei den Parisern gefunden hatte, die er hoffte, so war er doch ganz der Mann dazu, vermöge der Protektion seiner ehemaligen Schülerin Marie Antoinette, der Kronprinzessin von Frankreich, ebenso wie durch Zeitungsartikel, Pamphlete, Parteibildung und andere Mittel des praktischen Lebens sich zum Mittelpunkte des Interesses von Paris zu machen. Kühn hatte er den Kampf gegen die beiden alten musikalischen Parteien in Paris aufgenommen: die Liebhaber der italienischen Oper einerseits und die Verfechter der alten national-französischen Oper anderseits. Jene Partei war durchaus die mächtigere; sie hatte es schließlich durchzusetzen gewußt, daß dem deutschen Eindringlinge ein gefährlicher Nebenbuhler von ausgeprägtem italienischen Typus entgegengesetzt wurde; sie hatte 1776 einen der berühmtesten neapolitanischen Opernkomponisten, Nicolo Piccinni,

nach Paris berufen, und nun wogte der Kampf zum höchsten auf. Hie Piccinni, hie Gluck! so erschallte der Schlachtruf. Man sprach von nichts anderem mehr, als von dem Wettkampfe der beiden Komponisten; in den Konzerten, in den Cafés, in den Gesellschaften, beim Gastmahl, in den Geschäftsstuben, kurz überall drehte sich die Unterhaltung ausschließlich um Gluck und Piccinni. Für nichts hatte Paris Sinn und Andacht, die Oper absorbierte alles geistige Interesse. Man fragte nur noch — so erzählt uns Grimm —, ob jemand Gluckist oder Piccinnist sei, und die Antwort darauf war maßgebend für das Urteil über den ganzen Mann.

Endlich fiel die Entscheidung. Die erste Oper, die Gluck während der Anwesenheit seines Konkurrenten in Paris im Juli 1777 aufführte, die ‚Armide', fiel fast durch; die erste Oper Piccinnis hingegen errang im Januar 1778 einen ungeahnten, aber durchschlagenden Erfolg. Gluck reiste ab.

Zwei Monate nach diesem Entscheidungsschlage traf also der junge Mozart in Paris ein. Noch vibrierte die Erregung in allen Nerven der Gesellschaft; noch sprach man von nichts anderem, als von dem soeben Erlebten, und man fühlte, daß der Kampf noch nicht zu Ende sei. Noch hieß es also für jeden: Partei nehmen. Mozarts musikalische Erziehung und Sympathien lagen auf Seiten der italienischen Musik, und seine einstigen Erlebnisse mit Gluck waren nicht gerade geeignet, ihn auf dessen Seite zu ziehen. Auch sein Gönner Grimm war ein Verehrer der italienischen Musik, für deren Anerkennung und Einführung in Paris er seit mehr als einem Vierteljahrhundert in Wort und Schrift eingetreten war. Aber was Grimm, was Paris von Mozart verlangte, nämlich offen für Piccinni einzutreten, mitzuhelfen in allem seinen Thun, damit dieser, übrigens persönlich sehr bescheidene Mann Gluck endgiltig aus dem Felde schlage, — das war es, was dem jungen Genie widerstrebte. War er doch nach

Paris gekommen nicht um einen anderen, sondern sich selbst zur Geltung zu bringen. So selbstverständlich das zu jeder anderen Zeit dem billig Denkenden erschienen wäre, gerade jetzt erachtete es in Paris ein jeder als Unbescheidenheit und Anmaßung des jungen Mannes. Selbst Grimm, der sonst so objektive, der trotz seiner offenkundigen Vorliebe für die italienische Musik doch Gluck Gerechtigkeit widerfahren zu lassen bemüht war, legte seinem Schützling als Arroganz aus, was doch nur das Selbstbewußtsein eines wenig diplomatisch veranlagten Genies war. Weder fügte Mozart sich der italienischen Partei als dienendes Glied ein, noch suchte er die Bekanntschaft mit Piccinni, der ihn von Italien her kannte, zu einem näheren Verkehr zu gestalten. „Ich mache keine Bekanntschaften — schrieb er an seinen Vater — weder mit ihm noch anderen Komponisten. Ich verstehe meine Sache, und sie auch — das ist genug."

Schon vor ihm waren seine Mannheimer Freunde, Wendling, Ramm und Ritter, in Paris eingetroffen, und auch andere Mannheimer Bekannte, wie der vorzügliche Sänger Raaff und der Hornist Punto, waren in Paris. Diese alle, die Mozarts Talent kannten und hochschätzten, waren die einzigen, die etwas für ihn thun wollten, doch ihre Macht war gering. Der Leiter des Concert spirituel, des privilegierten Konzertinstitutes in Paris, Le Gros, ebenso wie der Ballettmeister Noverre, narrten ihn mit Aufträgen zu Kompositionen und mit Versprechungen, die sie zu halten garnicht die Absicht hatten; die Herrschaften, bei denen er Besuche machte, um sich in ihren Gesellschaften hören zu lassen, bezahlten höchstens mit einigen liebenswürdigen Redensarten; das Stundengeben war ihm zuwider und brachte auch nicht viel ein, weil die Entfernungen in Paris sehr groß waren, — kurz, Mozart wäre sobald als möglich aus Paris entflohen, wo er sich als einzig fühlende Brust „unter lauter Viechern und Bestien, was die

Musique anbelangt", vorkam. Am liebsten wäre er nach Italien gegangen, und die Sehnsucht nach Aloysia lugte auch ab und zu in das kleine Gemach, das Mutter und Sohn als Wohnung diente und das noch nicht einmal ein Klavier beherbergen konnte.

Doch dem Vater schien alles daran gelegen, daß Wolfgang sich gerade in Paris geltend mache, und als Noverre einen Opernauftrag in Aussicht gestellt hatte, war Vater Mozart ganz aufgeregt vor Hoffnung und Freude. Aber das einzige, was Wolfgang erreichen konnte, war die Aufführung einer Symphonie (Nr. 9) im Concert spirituel, die ihm alle Ehre machte.

Am bedauernswertesten war bei dieser unbehaglichen Lage der Dinge die Mutter Wolfgangs, die den ganzen Tag über in dem engen Stübchen einsam in fremdsprachiger Umgebung verbrachte und von dem abends mißmutig heimkehrenden Sohn meist wenig Erheiterndes vernahm. Sie erkrankte und nach zweimonatigem Krankenlager starb sie. Wolfgangs Lage war ernst, seine Aufgabe, dem Vater den furchtbaren Schicksalsschlag mitzuteilen, schwer. Aber der zweiundzwanzigjährige Jüngling benahm sich wie ein Mann. Mit wahrhaft rührender Fürsorge ließ er dem Vater in schonendster Weise die Schreckensnachricht zukommen, denn seine größte Angst war, es möchte der Unglücksschlag sich verdoppeln und ihm auch den Vater rauben.

Für Wolfgang selbst sorgte Grimm, der ihn trotz seiner eigenen, nichts weniger als glänzenden Lage in sein Haus nahm und ihn auch sonst unterstützte und zu fördern suchte. Dafür mußte der arme Junge sich freilich manchen Rüffel, manche Schulmeisterung gefallen lassen. Der Vorwurf Grimms, „daß er zu treuherzig, zu leichtgläubig, zu wenig energisch und zu wenig bemüht um sein materielles Fortkommen" sei, war gewiß nicht unberechtigt, schnitt aber dem jungen Manne desto

tiefer in die Seele, je mehr ihn seine Pariser Erfahrungen von dessen Wahrheit überzeugten. Sein ganzes Sinnen war auf das Komponieren gerichtet; Tag für Tag konnte er von früh bis in die Nacht hinein sitzen und Noten schreiben, und alles, was ihn darin hinderte, war ihm lästig. Was aber mit seinen Kompositionen wurde, das war ihm im Grunde genommen gleichgiltig. Gefielen sie ihm und einigen Kennern, so war er befriedigt und kümmerte sich ungern um ihr weiteres Schicksal. Es war, als ob Mozart sich die Seele freischreiben mußte; ein psychischer Zwang, eine geistige Spannung lagerte solange auf ihm, bis er sich dieser drückenden Geisteslast durch die Niederschrift eines neuen Tonwerkes für einige Zeit wieder einmal entledigt hatte.

Diese stille Art des Wirkens war allerdings das ungeeignetste, um in Paris zu einem äußeren Erfolge zu kommen. Hören wir, was Grimm darüber an den Vater Mozart schreibt: „In diesem Lande hier versteht das große Publikum garnichts von Musik. Man giebt deshalb nur auf Namen etwas, der wahre Wert eines Werkes kann nur von sehr wenigen beurteilt werden. Das Publikum ist augenblicklich ganz lächerlicherweise zwischen Piccinni und Gluck geteilt, und alle Urteile, die man über die Musik hört, sind zum Erbarmen armselig. Es ist also sehr schwer für Ihren Sohn, zwischen diesen beiden Parteien zur Geltung zu kommen. Wie Sie also sehen, mein lieber Meister, fürchte ich, daß in einem Lande, wo so viele mittelmäßige und selbst erbärmliche Musiker ihr außerordentliches Glück gemacht haben, Ihr Sohn sich nicht einmal über Wasser halten wird."

Hätte Mozart, wie er es sehr wohl konnte, noch wie früher in der Weise italienischer Opern geschrieben, mit gefälligen, aber etwas seichten und süßlichen Melodien, mit bravourmäßigen Kadenzen und schmeichelnden Koloraturen, dann hätte Grimm und seine Partei wohl für den jungen

Komponisten ein Unterkommen gefunden. Aber darüber war Mozart hinausgewachsen, seine italienische Periode war zu Ende. Er hatte in seiner italienischen Schulung alles gelernt, was der bel canto Italiens ihn lehren konnte, zur Genüge hatte er sich in seinen bisherigen Kompositionen darin geübt und diejenigen musikalischen Wirkungen erschöpft, die sich damit hervorrufen ließen. Er durfte mit Recht von sich sagen, daß er „soviel könne, als Piccinni, obwohl er nur ein Deutscher sei", denn in Italien selbst hatte er es im Wettstreite mit den größten Meistern der italienischen Oper bewiesen. Aber hier in Paris, angesichts der gewaltigen Kämpfe der italienischen mit der französischen Musik, angesichts der ungeheuren Gärung, die Gluck hervorgebracht hatte, fiel es ihm wie Schuppen von den Augen. Schon in Mannheim hatten seine Zweifel an der Unübertrefflichkeit der italienischen Musik begonnen, jetzt ward es ihm zur Gewißheit: der italienischen Musik fehlte eins, die echte dramatische Wirkungsfähigkeit. Statt packender dramatischer Accente gab sie sentimentale Lyrik, statt lebenswahrer Gestalten von Fleisch und Bein bot sie schemenhafte, wesenlose Typen; statt kräftiger Empfindungen und überwältigender Leidenschaft hatte sie nur weichlichen Wohllaut und gefällige Klangschönheit. Dramatischer Effekt, das war es, was auch ihm, dem gelehrigen Schüler der Italiener bisher gefehlt hatte und den er in Glucks Opern so gewaltige Wirkungen hervorrufen sah. Darum begann er jetzt Gluck zu studieren, darum hielt er Augen und Ohren offen für das, was er auf der französischen Bühne sah und hörte. Denn gerade für das dramatisch Wirkungsvolle hat der Pariser, der Franzose, von jeher einen feinen Sinn gehabt, und die alte französische Oper eines Lully und Rameau wirkte bei all ihrer ungesanglichen Musik und unmusikalischen Natur eben durch jene scharfe Rhythmik, durch jene packende Gegenüberstellung greller Kontraste, durch jene echt drama-

tische Rezitation, die noch heute die französische Opernmusik kennzeichnen.

Auch in Mozarts Musik fehlte es noch an diesem französischen Elan und auf „dramatischen Effekt", das erkannte er sehr wohl. Wie Gluck mußte auch er brechen mit der italienischen Schablonenhaftigkeit, auch seine Muse mußte sich der französischen Lebhaftigkeit und dramatischen Wahrheit befleißigen. Aber nicht wie Gluck durfte er sich auch des Guten entledigen, das die italienische Musik noch immer so wirkungsvoll machte, daß soeben ein Piccinni den deutschen Landsmann aus dem Felde hatte schlagen können; die Klangschönheit und gefällige Melodien mußte er beibehalten, mußte sie mit jenen neuen Elementen verschmelzen und somit die große Wirkung der französischen und der italienischen Musik zugleich in sich vereinigen. Nicht Revolution, sondern Reform, das war es, was die Oper brauchte.

Ähnlich mag wohl der Gedankengang Mozarts gewesen sein, — wir können ihn in einzelnen Äußerungen und Andeutungen seines Lebens verfolgen, — als Briefe seines Vaters eine neue Wendung in sein Leben brachten und ihn aus Paris abriefen. In Salzburg hatte der alte Kapellmeister Lolli das Zeitliche gesegnet, just zur selben Zeit, wo Wolfgangs Mutter starb, und der Erzbischof, der des öfteren das Lob Wolfgangs hatte verkünden hören und seit einiger Zeit mit Vater Mozart wegen Rückkehr seines Sohnes nach Salzburg in Unterhandlung stand, bot Leopold Mozart die Stellung Lollis an, wenn sein Sohn zurückkäme; dieser solle mit 500 Gulden als Konzertmeister angestellt werden. Der Vater hatte den leicht begreiflichen Wunsch, das Angebot nicht ausschlagen zu müssen. Er ging dem 70. Lebensjahr entgegen und mußte sich nach einer sicheren Altersversorgung umsehen, da Wolfgangs Zukunft ihm diese nicht sichern konnte, wie er es früher wohl gehofft hatte. Hier bot sich ihm ein ehren-

voller und bequemer Lebensabend, auch Wolfgang war vorläufig versorgt und konnte in sicherer Position die Gelegenheit zu besserer Zukunft abwarten. Freilich, ein glänzenderes Los hatte er für seinen Sohn geträumt und er wußte, wie verhaßt Wolfgang das Salzburger Leben und der erzbischöfliche Lakaiendienst war. Aber daß Wolfgang in Paris sich durchringen würde, war mehr als zweifelhaft, zumal da jetzt, wo die treuen Augen der Mutter sich geschlossen hatten, für den sorglosen, allzu gutherzigen Sohn noch schwerere Gefahren zu fürchten waren. Schließlich mußten auch die durch Wolfgangs Reise entstandenen Schulden bezahlt werden — kurz, es gab hundert Gründe, die seine Rückkehr notwendig machten.

Der junge Mozart kämpfte schwer mit sich selbst, und um ihm den Entschluß noch zu erschweren, mußte es sich gerade jetzt fügen, daß der über alles verehrte Christian Bach aus London zu längerem Aufenthalte in Paris eintraf, um eine französische Oper zu schreiben. Wir wissen, wie sehr Mozart den kongenialen Mann schätzte. Seine leicht erregte Phantasie ließ ihn neue Hoffnungen auf Erfolg, Geld und Ehre schöpfen; er machte einen vergeblichen Versuch, in München eine Stellung zu erlangen — aber all sein Sträuben half ihm nichts. Der Vater und in seinem Auftrage und zu Wolfgangs größtem Ärger auch Grimm drängten auf Abreise; schließlich überwand seinen letzten Widerspruch die Zusicherung des Vaters, daß er seine Aloysia solle heimführen können; er selbst, der Vater, wolle dafür sorgen, daß sie in Salzburg als Sängerin angestellt werde. Die Liebe zu seinem Vater und zu dem heißgeliebten Mädchen überwand die schweren Bedenken des Künstlers in ihm, und so reiste er, zwiespältigen Herzens, am 26. September 1778 von Paris heimwärts.

VII.

Zurück nach Salzburg.

(1778—1781.)

War der Pariser Aufenthalt schon nicht glücklich gewesen, so war es die Rückreise noch weniger. Grimms Sparsamkeit hatte Wolfgang statt in der Schnellpost in einem Wagen untergebracht, dessen Gepolter und Gerüttel ihn krank machte, sodaß er in Nancy einige Tage bleiben mußte. In Straßburg gab er einige Konzerte, aber vor leerem Saale; mit einem Abstecher nach dem geliebten Mannheim erregte er den Zorn des Vaters über die unnötigen Reiseausgaben und die Verzögerung seiner Heimkehr; dessen Machtwort scheuchte Wolfgang von Mannheim wieder auf in dem Augenblicke, wo er sich eben dort auf einige Monate zur Komposition eines Melodramas so recht behaglich niederlassen wollte. Am schlechtesten aber erging es ihm dort, wo er sich die schönste Freude versprochen hatte: in München. Dort wollte er seinem Herzen ein Freudenfest anrichten und sich mit Aloysia öffentlich verloben. Hierzu hatte er seine Cousine, das Bäsle aus Augsburg, nach München gebeten, und von seinen Mannheimer Freunden war auch eine ganze Anzahl anwesend, denn nach dem Tode des bairischen Kurfürsten war diesem der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz-Zweibrücken auf dem Throne gefolgt, der dann mit den besten Kräften seines Theaters und Orchesters nach München übersiedelte.

Aloysia Weber hatte gehalten, was Wolfgang Mozart einst für sie versprochen hatte; schneller, als jemand ahnen konnte, verwirklichte sich Mozarts Traum und Prophezeiung. Eben erst den Kinderschuhen entwachsen, und kaum ein halbes Jahr nach Wolfgangs Weggang war sie als Opernsängerin in München mit 1000 Gulden Gehalt angestellt worden, und selbst ihren Vater hatte sie mit 600 Gulden jährlichen Gehaltes sicher zu stellen gewußt. Die Familie Weber war damit all ihrer Not enthoben, und Aloysia war nunmehr eine glänzende Partie für den jungen Komponisten geworden, der vergebens in die Welt gezogen war, sein Glück zu suchen. Die Familie Weber nahm ihn mit alter Freundschaft als Gast in ihrem Hause auf. Er brachte seiner Geliebten eine feurige Komposition seiner Feder dar, Recitativ und Arie aus Alceste, in der die brillante Stimme Aloysias herrliche Triumphe feierte; es war das einzige Brautgeschenk, das er geben konnte, Gold und Edelsteine hatte der Ärmste nicht zu bieten. Das war freilich wenig, zu wenig. Denn mit der veränderten äußeren Lage hatte sich auch des Mädchens Herz verwandelt. Sie, die noch kurz vorher, als Wolfgang wegen der Krankheit seiner Mutter einen Monat lang nichts hatte von sich hören lassen, täglich in die Kapuziner Kirche gegangen war, um für ihn zu beten, wollte ihn jetzt nicht mehr kennen, weil er — in seinem Pariser roten Rocke dem Mädchen nicht gefiel. So wenigstens hat später ihre Schwester Constanze erzählt. Wolfgang war viel zu stolz, um sich von einer so beleidigenden Laune demütigen zu lassen, er „ließ das Mädchen gern, das ihn nicht wollte". Aber sein Herz erholte sich lange nicht von dem unerwarteten Schlage, und wir können aus den Briefen eines älteren Freundes Becke und aus seinen eigenen an den Vater entnehmen, daß er sich in einer Stimmung befand, die sich zuweilen in Weinkrämpfen Luft machte und die sich erst wieder unter des treuen Vaters Zuspruch etwas

beschwichtigte. Noch Jahre nachher spricht er von seiner Narrheit zu der Falschen und preist es als ein Glück, daß die Eifersucht ihres Mannes, des Schauspielers Lange, mit dem sie sich nachmals verheiratete, einen Verkehr mit ihr verhindere. Es scheint, daß schon damals Aloysias jüngere Schwester Constanze jene Fädchen zu knüpfen begann, die später Wolfgangs Herz unlöslich an sie fesselten.

Aber es gab noch ein anderes weibliches Wesen, das ihn in seiner trüben Stimmung nur zu gern aufheitern mochte, das Bäsle aus Augsburg. Sie lud denn auch der Vater Mozart mit nach Salzburg ein, und so half man dem armen Schiffbrüchigen, der sich unter der Last all des Schmerzes und der Enttäuschungen des letzten Jahres kaum nach Hause zu kommen traute, über die ersten Tage im verhaßten Salzburg glücklich hinweg.

Ende Januar traf Wolfgang in seiner alten und leider nun auch künftigen Heimat ein; erst der wiederholte gemessene Befehl des Vaters führte ihn nach Salzburg zurück. Es war höchste Zeit, daß er sein neues Amt antrat, wollte er nicht Gefahr laufen, daß der Erzbischof sein Angebot zurücknähme. Seit dem 17. Januar 1779 war Wolfgang erzbischöflich-Salzburgischer Hof- und Domorganist mit jährlich 450 Gulden Gehalt. Das war also die ganze Errungenschaft seiner großen Reise, für die der Vater mehr als 1000 Gulden allein an Schulden aufgenommen hatte!

Umso wertvoller war der Ertrag der Reise an geistigem Gewinn. Als unerfahrener Knabe war er in die Welt gezogen, ein ernster Jüngling kehrte zurück. Der Tod seiner Mutter im fremden Lande, die harte Notwendigkeit, für sich selbst zu denken und zu handeln, die heftige und unglückliche Leidenschaft der ersten Liebe, das stete und ergebnislose Ringen nach einer Lebensstellung, das alles hatte ihn ernst und nachdenklich gemacht. Die übersprudelnde, oft kindische

Lustigkeit des Knaben hatte einer nachhaltigen und intensiven innerlichen Leidenschaftlichkeit den Platz räumen müssen. Und noch ein Punkt muß hier berührt werden: nicht zuletzt ist es das stete, erfolglose Ringen Wolfgangs mit dem Willen des Vaters um Selbständigkeit, das seinem ferneren Leben und seinem werdenden Mannescharakter den Stempel aufgedrückt hat.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Vater einen großen Fehler beging, als er den Sohn nach Salzburg zurückzwang. Mehr noch: er hätte dem Sohne als treuesten Genossen im Kampfe des Lebens das unbedingte väterliche Vertrauen in seine Pflichttreue mit auf den Weg geben müssen. Statt dessen mißtraute er der praktischen Intelligenz des Sohnes und hielt ihn in steter und allzu großer Unselbständigkeit. Keinen Schritt durfte Wolfgang allein gehen: bevor er einen Fuß weiter ins Leben setzte, hatte er den Vater zu fragen, und wenn er einen Schritt gethan, hatte er dem Vater zu berichten und neue Weisungen zu holen. Hätte Wolfgang auch einmal einen Fehltritt gethan, so wäre es nicht aus Mangel an Pflichttreue, nicht aus Mangel an gutem Willen geschehen, denn seine Seele war goldrein, sein Herz klar wie Krystall und sein Gemüt empfänglich für alles Gute und Schöne. Ein älterer Mann, der Flötist Becke, dem Wolfgang in München sein Herz ausschüttete, schreibt: „Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wieviel mehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater sein. Nur mündlich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen als dem besten Charakter, als dem redlichsten und eifrigsten Menschen."

Einem solchen Jüngling und noch dazu bei solchen Gaben die Selbständigkeit verweigern, heißt die edelste Kraft seines Charakters untergraben. Der Vater beging einen Intellektfehler, als er glaubte, von Salzburg aus den Sohn

wie eine Marionette dirigieren zu können; die natürliche Folge davon war, daß dieser sich der väterlichen Gewalt, deren Unrecht er fühlte, zu entziehen suchte. Nur die imperatorische Berufung auf seine Sohnespflicht, die äußerste Alternative, die der Vater stellte, hatten Wolfgang nach Salzburg zurückgezwungen. Wolfgang kannte seinen Wert und hatte allen Grund, seiner Zukunft zu vertrauen; er opferte diese dem Vater, der durch das schwere Opfer nur augenblicklich gewann, während der Sohn in berechtigtem Selbstbewußtsein gehofft hatte, daß sein Genie einst dem Vater auch materiell zehnfach ersetzen würde, was dieser für ihn dahingegeben. Das müssen wir immer im Auge behalten, wenn wir den Charakter, die Handlungen des späteren Mozart recht verstehen und ihn selbst vor den landläufigen, ungerechten und leichtsinnigen Urteilen bewahren wollen. Salzburg konnte ihm von jetzt an nur eine fortgesetzte Demütigung sein, deren jahrelange Dauer seinem Gemüte zuweilen die eingeborene, göttliche Heiterkeit, seinem Charakter die Energie, seinem Intellekt die selbstthätige Umsicht benahm. Er ward Fatalist und blieb es sein ganzes Leben hindurch. Nicht zum kleinsten Teile trägt also der Vater durch seine allzu lange geübte väterliche Fürsorge die Schuld an der bleibenden wirtschaftlichen Unselbständigkeit des Sohnes.

Die Selbständigkeit, die das Leben Mozart versagte, suchte er um so glühender in seiner geliebten Kunst zu erlangen. Trotz seinem Mißbehagen, „seine jungen Jahre in so einem Bettelorte verschlänzen" zu müssen, trotz der Unlust, vor einem Publikum zu spielen, das sich benahm, „als wenn lauter Tische und Sessel die Zuhörer wären", und trotz des Mangels an geistiger Anregung rastete und rostete Wolfgangs Schöpferkraft nicht. Die Erfahrungen, die er auf der Reise gemacht hatte, besonders was er dem Mannheimer Orchester abgelauscht hatte, suchte er nun in seinen Kompositionen zu ver-

werten. Namentlich waren es hier die Blasinstrumente des Orchesters, die er jetzt mehr berücksichtigte und deren Masse er musikalisch feiner gliederte. Die Klarinette wird jetzt nicht nur von ihm in stete Benutzung gezogen; er hatte sie in Mannheim kennen gelernt, von wo aus er an seinen Vater schreibt: „Ach wenn wir nur auch Klarinetten hätten! Sie glauben nicht, was eine Symphonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten für einen herrlichen Effekt macht.“ Dem Fagotte, das bisher bei Mozart (wie bei anderen Komponisten) nur die nebensächliche Aufgabe gehabt hatte, den Baß der Streichinstrumente mit seinem Klange zu verstärken, giebt er nunmehr selbständigere Aufgaben. Die Benutzung der langhingezogenen Waldhorntöne, die feinere Behandlung der Blasinstrumente überhaupt — die, statt die einzelnen Streichinstrumente einfach wie bisher zu begleiten, nunmehr als selbständiger Klangkörper dem Chore der Streichinstrumente entgegentreten, ihm antwortend oder ihn ergänzend — verändert die Klangfarbe seines Orchesters ganz erheblich: Mozarts Instrumentalmusik ist in ein neues Stadium eingetreten.

Aber seine ganze Kompositionsweise hat eine Wandlung erfahren. Die feine Nüancierung des Ausdruckes durch forte und piano, crescendo und decrescendo und all jene Feinheiten des Vortrages, durch die das Mannheimer Orchester die Zuhörer nach der kleinen Residenz zog und elektrisierte, kommen seither auch bei Mozart vor, und die Bendasche Medea hat ihn nicht umsonst entzückt. Sie klang Zeit seines Lebens in ihm nach mit ihrem Orchester, dessen Begleitung den deklamierten Text bis zu sichtbarer Deutlichkeit, bis zur Handgreiflichkeit illustrierte. So hat ihn diese neuartige Tonsprache gepackt, daß er vor der Hand sogar fast zum Programmmusiker wird. Denn was ist es anderes als Programmmusik, wenn er in seiner Zwischenaktsmusik zu einem historischen Drama ‚Thamos, König in Egypten‘ in den einzelnen

Zwischenaktsstücken die soeben vorgeführte Scene durch die Klänge des Orchesters zu schildern sucht und — damit kein Zweifel über diese seine Absicht aufkommen könne — sie mit Überschriften versieht, wie „Pherons falscher Charakter“ und „Thamos Ehrlichkeit“ oder „Pherons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod“. Das war offenbar ein gar zu unmittelbarer Nachhall der Bendaschen Melodramen, die er so hochschätzte. Der Gedanke, daß Ouvertüren und Zwischenaktsmusiken an die dramatische Handlung des Stückes anzuknüpfen haben, war damals noch ziemlich neu; den Gluckschen Grundsatz: die Musik solle genau nur das ausdrücken, was der Dichter in Worten sage, sucht Mozart bis in Einzelheiten hinein zu befolgen. Zuweilen wird er gar, wie in dem Monologe der ‚Sais‘, direkt melodramatisch, und ähnliches kehrt in der ‚Zaide‘ wieder, einer deutschen Operette, die Freund Schachtner für die Salzburger Bühne gedichtet hatte, und worin sich nicht bloß im einzelnen die sceniſchen Vorgänge aufs engste an den Text anlehnen, sondern zwei Monologe ganz nach Bendaschem Muster melodramatisch behandelt sind.

Die beiden dramatischen Werke, ‚König Thamos‘ und ‚Zaide‘, kann man wohl als Verlegenheitsstücke bezeichnen, womit Mozart nur seinem Schöpferdrange folgte, dem sein letzter Mannheimer Aufenthalt eine ganz bestimmte Richtung gegeben hatte. Die kleine Bühne Salzburgs, von einer untergeordneten Operntruppe — unter der Leitung Schikaneders — bevölkert, war nicht imstande, größeren Plänen entgegenzukommen. Den kläglichen Text der ‚Zaide‘ vermochte selbst Mozarts Tonkunst nicht zu überdecken, und so ließ Mozart das Werk unvollendet und unbenutzt. Zwar der Stoff hat in der ‚Entführung aus dem Serail‘ seine Wiederauferstehung gefeiert, aber nur eine einzige Melodie und wenige kleine unbewußte Reminiscenzen haben sich aus der alten ‚Zaide‘ in die ‚Entführung‘ hinüber-

gerettet, — gewiß ein Beweis von dem unerschöpflichen Reichtum dieses Schöpfergeistes.

Neben dem her ging die Komposition von Messen und Vespern, der beiden Symphonieen in B- und C-dur, der allbekannten vierhändigen B-dur-Sonate u. ä. Mitten in diese Arbeit fiel, wie ein unerwartetes Glück, 1780 der Auftrag zu einer großen Oper: ‚Idomeneo, König von Kreta'. Die Wiege dieser Oper stand ganz auf dem Salzburger Boden: der Dichter, Abt Varesco, und sein Übersetzer, der gute Schachtner, waren in Salzburg ansässig, ebenso wie der Komponist selbst. Das war ganz lustig und bequem für Mozart und wegen der Möglichkeit steter Rücksprache mit dem Dichter seiner Arbeit sicherlich ersprießlich. So sah der Meister einem vergnügten Karneval entgegen, den er mit seinen Mannheimer Freunden in München verleben konnte. Die fröhliche Aussicht beschwingte seine Seele und beflügelte seine Feder, so daß die Oper nicht bloß noch im selben Jahre fertig war, sondern auch ein Kunstwerk ersten Ranges geworden ist.

In dem ‚Idomeneo' zeigt sich zum erstenmale Mozart als völlig reifer, fertiger Meister, als Beherrscher aller künstlerischen Mittel und als bahnbrechender Reformator. Was Gluck gefordert und in Worten ausgesprochen hatte in den Zueignungsschriften zu seiner ‚Alceste' und ‚Paris und Helena' wie in seinen journalistischen Kundgebungen, was er aber selbst nicht vollkommen in Tönen zustande bringen konnte, das hat Mozart mit seiner sicheren Hand ausgeführt. Hier ist nicht die Rede von einer Revolution, hier wird überhaupt nicht gesprochen mit Worten, sondern mit ruhigen, erfüllenden Thaten. Gluck suchte die alte Form der Oper zu brechen und was er dann als neue Form gefunden hatte, das füllte Mozart mit musikalischem Geiste. In diesem Sinne ist Mozart ein unmittelbarer Nachfolger Glucks, sein Erbe, und in der

That hören wir bei Mozart noch hier und da in äußerlichen Dingen Gluck nachklingen, besonders dessen epochemachende ‚Alceste'. In der Begleitung der Orakelstimme durch gehaltene Posaunen- und Hörner-Akkorde, in einzelnen Anklängen von Motiven und in der Verwendung des Chores, der in antiker Weise die scenischen Handlungen mit seinen lyrischen Gefühlsergüssen begleitet, kann man recht wohl erkennen, wie sehr Gluck auf Mozart eingewirkt hat. Dennoch ist ein großer und tiefer Unterschied zwischen beiden Meistern. Gluck sieht in der Musik nur die gehorsame Tochter und Dienerin der Poesie. Er sucht „die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der, die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen", — so sagt er selbst in seiner ‚Alceste'. Glucks Musik steht gänzlich unter dem Zwang des Sprachtextes und dessen Accentuation, Deklamation und Poetik. Bei Mozart ist umgekehrt der Text nur die Stütze für die Musik, die Grundlage, auf der sich die Kunst der Töne recht entfalten kann, ohne die dramatische Entwickelung zu hemmen. Die Situationen, die Sprache, die Poetik, — alles ist nur wie der Stoff, den die Musik nach ihren eigenen Gesetzen formt und modelt, um daraus nicht ein bloßes dramatisches, sondern vielmehr ein dramatisch-musikalisches Kunstwerk zu gestalten. Gluck sagte von sich selbst: er suche stets zu vergessen, daß er Musiker sei, um vollständig in der Wiedergabe der dramatischen Dichtung aufgehen zu können. Mozart hingegen ist und bleibt Musiker in jeder seiner Äußerungen. Selbst wenn er es nicht gewollt hätte, würde er es unbewußt sein.

So ist der ‚Idomeneo' in der That noch viel mehr eine epochemachende Oper geworden als Glucks ‚Alceste'. Sie geht nicht, wie Glucks Musik, auf bloße Charakteristik aus, sondern sie nimmt zu dieser noch die rein musikalische, be-

sonders aber die melodische Schönheit als wesentliches Erfordernis mit hinzu. Er sucht von der italienischen Oper zu halten, was der Erhaltung wohl wert war: die schöne, schmeichelnd dahinfließende Melodik, die das Ohr mit Wohlgefallen und das Auge mit Thränen füllt. Der Melodienschönheit weiß Mozart selbst dort, in jenem herrlichsten aller Opernchöre am Ende des zweiten Aktes, gerecht zu werden, wo er den Sturm, das Erscheinen des Seeungeheuers und das Entsetzen schildert, welches darob das Volk packt. Von allen Seiten fragt es: Wer ist der Schuldige, der dieses Unglück über uns gebracht hat? und befremdende Harmonieen geben darauf eine fremdartige Antwort, endend mit einem grellen, dissonierenden Akkorde, der wie im Echo von weither wiedertönt. Das ist erschütternd, das ist dramatische Wahrheit, wie sie selbst ein Gluck niemals erreicht hat. Solcher packender Züge ist das Werk voll. Wo Mozart erschüttern, wo er uns entzücken will, wo er einen sanften Hauch von Elegie in unser Herz gießen oder alle unsere Leidenschaft aufregen will, da findet er die Mittel seiner Wirkung im Gegensatz zu Gluck anscheinend ungesucht, ohne Tasten, ohne Experiment. Wie viele mißglückte Klangfarben-Kombinationen weisen noch Glucks Partituren auf! Bei Mozart ist jede Wirkung von vornherein mit unfehlbarer Treffsicherheit berechnet und empfunden. Sein Ohr bedurfte der äußeren Kontrolle nicht mehr; Noten sehen und hören war bei ihm eins, und ein Irrtum in der Berechnung seiner Ton- und Klangfarbenmischungen war ausgeschlossen, so kühn auch seine Kombinationen sind, so unerhört und ohne Vorbild er auch schuf. Darum aber auch nirgends Überfluß. Er weiß mit wenig Mitteln auszukommen. Wie maßvoll verwendet er den vielgliedrigen Organismus des Orchesters! Flöten und Posaunen fügt er nur selten ein; wenn er sie gebraucht, dann sind sie an ihrem Platze, und er erreicht mit ihnen hier die

Illusion eines Sturmes, dort die Vorstellung einer überirdischen Orakelstimme, wie sie deutlicher nicht zu schildern sind.

Seitdem haben die Komponisten tausendmal Mozarts orchestralen Kombinationen und Errungenschaften gelauscht und sie ihm abgelauscht. Tausendmal hat man seit Mozart das alles von anderen Komponisten wiedergehört, und so klingt uns seine Instrumentation heute veraltet und abgebraucht. Doch Mozart selbst hatte es nicht so bequem als seine Nachfolger: er schuf ohne Vorbild, und als er diese seine Gebilde der Welt übermachte, da galt er als revolutionärer Neuerer, der mit unerhörter Kühnheit der alten Oper eine Masseninstrumentation auflud. Man war noch wenig daran gewöhnt, in der Oper das Orchester selbständig in die Handlung eingreifen zu hören, man hielt das für eine Beeinträchtigung des Gesanges, der in der italienischen Oper allein herrschte. Und doch hat Mozart dem Gesange gegeben, was des Gesanges ist; der Menschenstimme süße Melodik ist und bleibt bei ihm die Seele der Musik, um die das Ganze kreist, worauf die Instrumente bei aller Selbständigkeit doch stetige Rücksicht nehmen und deren Wirksamkeit sie erhöhen, statt sie zu unterdrücken. Alles strebt hier zum Ganzen, und dies eben ist das Bewundernswürdige an Mozart, dies seine musikgeschichtliche Bedeutung: während vor ihm der Gesang, nach ihm die Instrumente einseitig in der Musik vorherrschen und dort das Vokale, hier das Instrumentale den anderen Teil der Musik unter ihrer Last erdrücken, herrscht bei Mozart eine völlige Harmonie und Ausgeglichenheit beider gleichberechtigter Teile und eine gerechte Verteilung der Massen, wie sie sonst hervorzubringen nur der Weisheit eines überirdischen Schöpfers möglich erscheint.

In diese große Epoche der unerreichten und unübersteiglichen Meisterschaft trat Mozart mit seinem ‚Idomeneo‘ ein.

VIII.

Der Kampf um die Selbständigkeit. — Die ‚Entführung'.

(1781—1782.)

Der ‚Idomeneo' wurde am 29. Januar 1781 zum erstenmale in München aufgeführt. Das Publikum hatte durch die Propaganda der Freunde und die Proben bereits eine Vorahnung von dem bedeutenden Ereignis, das sich hier abspielte. Besonders wichtig war Mozart der ganz rückhaltlose Beifall des Kurfürsten, denn er gab ihm die beinahe sichere Hoffnung, in München eine feste Anstellung zu erlangen, und guten Mut zum Komponieren. „Ich war ganz surpreniert, sagte bei einer Probe der Kurfürst, noch hat mir keine Musik den Effekt gemacht, das ist eine magnifique Musik;" und ein anderes Mal: „Man sollte nicht meinen, daß in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke." Ganz übermütig wurde Wolfgang, wenn er an Salzburg dachte, denn nun hatte es damit die längste Zeit gedauert; er hoffte, nicht wieder in den verhaßten „Bettelort" zurückkehren zu müssen. Der Salzburger Erzbischof hatte ihm nur sechs Wochen Urlaub bewilligt, den aber Mozart ohne jede Entschuldigung überschritt, und in seinen Briefen an den Vater kommen so derbe und deutliche Anspielungen und Ausdrücke über den Erzbischof vor, daß Wolfgangs Verhalten nahezu an Tollkühnheit streift. Denn das Briefgeheimnis existierte für die erzbischöfliche

Polizei nicht, und es war allgemein bekannt, daß jede Korrespondenz von den Salzburger Behörden kontrolliert wurde. Das wußten auch die Mozarts sehr wohl, aber leider hatten sie damals noch nicht jene Geheimschrift eingeführt, deren sie sich später zu ihrem vertrauten Gedankenaustausch zu bedienen pflegten. Der Vater warnte Wolfgang deswegen öfters, aber der konnte es nicht lassen, den Erzbischof auf diese indirekte Weise zu reizen. Spricht er z. B. wie zufällig von einem Esel, gleich fällt ihm der Verhaßte ein, wie in folgender und ähnlichen Wendungen: „Wegen dem sogenannten Populare (der Rücksicht auf seine Volkstümlichkeit) sorgen Sie nichts, denn in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute, ausgenommen für lange Ohren nicht. Apropos, wie ist es mit dem Erzbischof?“ Das ist noch das Zahmste; andere Stellen in seinen Münchener Briefen sind wegen der Mozartschen Derbheit des Ausdrucks gar nicht wiederzugeben. Das war freilich nicht die Art, sich einen Fürsten zum Freunde zu machen, dem Wolfgang auch sonst seine Nichtachtung zu beweisen sich gewöhnt hatte. Der Erzbischof hätte kein kleinlicher Charakter zu sein brauchen, um in einer gelegenen Stunde der Rache das verwegene Landeskind seine Übermacht empfinden zu lassen. Aber für jetzt mußte er schweigen, denn Mozart befand sich außer dem Bereiche seiner Machtsphäre, und er wußte nur zu wohl, daß das junge Genie alle Minen seines Geistes springen ließ, um sich seiner Macht für immer zu entziehen. Dies mußte vereitelt werden, und es ward vereitelt; nur das Wie entzieht sich unserer Kenntnis.

Der Erfolg des ‚Idomeneo‘ war bedeutsam. Die Kenner und die Liebhaber guter Musik waren ausnahmslos entzückt von dem großen Zuge, der durch die Musik der Oper weht, von den schönen, unerschöpflich quellenden Melodieen und der erhabenen Architektur des Aufbaues. Das große Publikum freilich konnte den neuartigen Tönen nicht so leicht

folgen, die Dramatik der Musik war zu intensiv und für eine schnelle Popularität nicht oberflächlich genug. Aber trotzdem war die Aufnahme glänzend, der Erfolg durchschlagend. Mozart selbst war dessen schon im voraus ganz sicher, er kannte die Wirkung seiner Werke wie gesagt auch ohne die physische Probe darauf, und immer hat er den ‚Idomeneo' selber zu seinen besten Werken gezählt. Für die Erfüllung seines Herzenswunsches war das Entzücken des Hofes und der laute Beifall des Kurfürsten verheißungsvoll und unschätzbar. Vater Leopold und Schwester Nannerl waren zur Aufführung herüber gekommen, selbst verschiedene Salzburger Bekannte hatten die Reise nicht gescheut, um Zeuge des Erfolges zu sein, der den Salzburgern so große Ehre machte und von dem ganz Salzburg schon im voraus voll war. Hatte Wolfgang bis zum Abend der Aufführung sich tief in die Arbeit vergraben müssen, daß ihm die Finger steif geworden waren, so konnte er sich nun der ganzen Fröhlichkeit seines heiteren Temperamentes und den Freuden des Münchener Karnevals hingeben. War er doch ein Freund von Maskeraden und Überraschungsscherzen, ein sehr geselliger Charakter und keineswegs ein Spielverderber, wo es galt, sich harmlos zu vergnügen. Noch später schreibt er entzückt von den vergnügten Tagen, die er in München im heiteren Kreise seiner Mannheimer und Münchener Freunde zubrachte und die sich nach der Abreise des Vaters und der Schwester noch fast zu Monaten ausdehnten. Aber was er so sehnlich wünschte und zu hoffen wohl berechtigt war, das traf nicht ein: die Anstellung in München, und so glühte ihm wieder die unheimliche Aussicht, nach Salzburg zurückkehren zu müssen. Er stürzte sich nun ganz in den Strudel der frohgemuten Ausgelassenheit: es war eine Art Galgenhumor. Immer stand ihm das Frage- und Antwortspiel vor der Seele: „Wo kommst du hin? — nach Salzburg! Mithin mußt du dich letzen."

Aber es kam anders, als er gedacht.

Am 29. November 1780 war die Kaiserin Maria Theresia gestorben, und der Erzbischof Hieronymus von Salzburg hatte sich Mitte Januar nach Wien begeben, um die neuen Verhältnisse zu Gunsten seiner von ihm beanspruchten Standeserhöhung auszunützen. So knauserig er auch sonst war, in der Kaiserstadt wollte er sich's nicht merken lassen und den ganzen Pomp entfalten, dessen sein bescheidener Hof fähig war. Eine zahlreiche Dienerschaft begleitete ihn, und unter diesen durften vor allem seine besten Sänger und Musiker nicht fehlen. Am wenigsten mochte er den jungen Komponisten dabei missen, der soeben mit seiner Oper die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich gelenkt hatte. So rief denn eine plötzliche Ordre des Erzbischofs Mozart aus seinem fröhlichen Münchener Leben nach Wien.

Wolfgang war zuerst ganz froh über die Aussicht, statt nach dem langweiligen Salzburg vielmehr nach derjenigen Stadt versetzt zu sein, deren Musikliebe und deren Musikpublikum er am höchsten von allen einschätzte. Da konnte er die freundschaftlichen Beziehungen wieder anknüpfen, die sein Vater und er im Jahre 1768 angesponnen hatten, und da die Landestrauer um die Kaiserin beendet war, wandte sich der lebhafte Sinn der leichtlebigen Wiener nur um so fröhlicher den Vergnügungen und der geliebten Musik wieder zu. Da blühte wohl auch für Mozart manche köstliche Gelegenheit, sein Genie zu Ehren zu bringen, und die gesellschaftlichen Anregungen, deren Mozart Zeit seines Lebens nicht ohne Schwermut entraten gekonnt hat, boten sich ihm hier in der lustigen Kaiserstadt in verlockender Fülle.

Aber wie ein unheimlicher Alp lastete auf ihm sein Dienstverhältnis, das für einen gebildeten Mann und gar für das Genie eines Mozart, von dem die ganze gebildete Welt in Hochachtung sprach, nicht unwürdiger erdacht werden konnte.

Der junge Konzertmeister wurde, ebenso wie die übrigen Musiker, nicht nur zur niederen Dienerschaft gerechnet und dementsprechend behandelt, sondern rangierte sogar noch unter dem Kammerdiener Seiner Hochfürstlichen Gnaden. Mozarts Platz bei der Mittagstafel war am Tische der übrigen Dienerschaft, seine künstlerischen Fähigkeiten mußte er ebenso auf Kommando in den Gesellschaften, wo der Erzbischof verkehrte, zeigen, wie man etwa einen Diener den Wein kredenzen läßt: man lobt den Wein, man entzückt sich an seiner Farbe, an seinem Wohlgeschmack, aber man beachtet nicht die Person, die das köstliche Naß darreicht.

Nicht nur Mozart empörte sich darüber, sondern auch die Gebildeten in den Gesellschaftskreisen des Erzbischofs. Aber es half nichts, daß diese dem wortkargen Manne ihre Entrüstung über solche unwürdige Behandlung, die den Herrn mehr entehrt als den Diener, fühlen ließen, — der Erzbischof kühlte seine Rache; er wußte recht wohl, daß diese, kalt genossen, am besten mundet. Unbarmherzig versagte er Mozart nahezu jede Gelegenheit, sich außerhalb der von seinem Dienste gesteckten Grenzen hören zu lassen. Es wurde Mozart untersagt, ein selbständiges Konzert zu veranstalten, und selbst der Hinweis auf die karge Besoldung, die ebenso miserabel war, wie die Behandlung, änderte an dem Entscheid des Erzbischofs nichts. Und als dieser mit seinen Musikern in Wien genug paradiert hatte, schickte er sie nach Hause, zurück nach Salzburg, wo sie Zeit genug hatten, in ihren schönen Wiener Erinnerungen zu schwelgen.

Das war nun ganz und gar nicht nach Mozarts Sinne. Jetzt wo die dienstlichen Aufgaben erledigt waren, hatte er gehofft, auch an seine eigenen denken zu können. Am liebsten freilich hätte er den entwürdigenden Dienst ohne weiteres verlassen; aber er dachte an seinen guten Vater, der des Erzbischofs Rache gewissermaßen als Geisel ohne Schutz aus-

geliefert war. Noch vor der nun eintretenden Katastrophe schreibt er in beweglichen Worten an den Vater: „Sie erwarten mich mit Freuden, mein liebster Vater! Das ist auch das einzige, was mich zum Entschluß bringen kann, Wien zu verlassen — ich schreibe das alles nun in der natürlichen deutschen Sprache, weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen, mein bester Vater, zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer verloren hat.... Und das bitte ich Sie, mein liebster Vater, daß Sie mir erlauben, künftige Fasten zu Ende Karneval nach Wien zu reisen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbischof; denn, will er es nicht erlauben, so gehe ich doch — es ist mein Unglück nicht, gewiß nicht!"

Ein harter Kampf war es, den Wolfgangs unbegrenzte kindliche Liebe zum Vater mit den Pflichten gegen das eigene Ich, gegen seinen Genius und gegen seine Ehre durchzufechten hatte, und wir können dem Vater den Vorwurf nicht ersparen, daß ihn in diesem furchtbarsten aller Geisteskämpfe, in dem Selbsterhaltungskampfe des Ehrgefühls, das Vertrauen zu dem Charakter und Genius seines Sohnes verließ, daß er, in nur zu berechtigter Sorge um das eigene und der Tochter Wohl, furchtsam bei Seite trat. Gewiß freilich ist es, daß der gealterte Vater hätte büßen müssen, was der Erzbischof an dem Sohne nicht rächen konnte, falls er — und sei es nur in seinen Briefen — des Sohnes Partei ergriffen hätte. Wolfgang konnte sich allein durchs Leben schlagen, er war noch jung, elastisch und kampfesmutig. Aber der Vater und die Schwester wären unweigerlich dem härtesten Schicksale verfallen gewesen, vertrieben aus Amt und Heimat, das ihnen Brot und Lebenslicht gab. Allein mußte Wolfgang seinen furchtbaren Kampf ausfechten, und er that es wie ein Mann.

Der Erzbischof prüfte seine Geduld, bis sie scheiterte;

immer dicker wurden die bitteren Gallentropfen, die er dem Ärmsten in seinen Leidenskelch träufelte. Immer neue Erniedrigungen ersann man ihm; er erhielt den Befehl, sein Dienstzimmer zu räumen, so daß er in aller Eile ein Unterkommen suchen mußte und es bei der nunmehr nach Wien übergesiedelten, uns wohlbekannten Familie Weber fand; es ward ihm befohlen, sogleich abzureisen, aber das erforderliche Geld erhielt er nicht; er ward zum Lakaien erniedrigt, der Packete befördern sollte, und schließlich fielen gar die ärgsten Schimpfworte, worunter „Fex“ und „Lump“ noch die zärtlichsten waren.

Wolfgang selbst vergaß bei diesen erzbischöflichen Drangsalierungen auch nicht einen Augenblick seine Würde; nur als der Salzburger Selbstherrscher erklärte, er wolle „mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben,“ da quoll ihm die Galle über und er stieß die Worte heraus: „und ich mit Ihnen auch nichts mehr.“ Selbst die korrekte Formalität, ein Abschiedsgesuch einzureichen, überging er nicht; aber die Hofschranzen verhinderten die Einreichung, und als Wolfgang es selbst überreichen wollte, da warf ihn der Kammerherr Graf Arco mit einem Fußtritt zur Thür des Vorzimmers hinaus. Der „herrliche Mann Gottes“ hatte sich gerächt.

Unbegreiflich will es uns bedünken, daß trotz all diesem der Vater noch immer in seinen Briefen an den Sohn Wolfgang zu besänftigen suchte. Mit Recht bangte dem Vater vor seinem eigenen Schicksale. Aber anderseits wird man es Wolfgang nicht verübeln, wenn er sich von dem Erstaunen darüber so bald nicht erholen konnte, denn aus keinem einzigen Zuge des Briefes erkannte er seinen Vater wieder. Vielmehr schwur er Himmel und Hölle, daß er den Grafen Arco öffentlich ohrfeigen würde, sobald er seiner habhaft würde, und sein Entschluß blieb fest. Das war im Juni 1781.

Was war geschehen, daß ein solcher Riß zwischen eine Freundschaft treten konnte, wie sie die Welt zwischen Vater und Sohn nur selten zu verzeichnen hat? Daß der Vater die erzbischöfliche Briefspionage fürchtete, bezeugt uns sein Briefwechsel selbst, und Wolfgang schreibt ihm, er möchte nur wacker auf ihn selbst schmälen, damit des Erzbischofs Rache nicht auch noch ihn zum Opfer fordere. Aber man kennt ein geistiges Gesindel, wie es des gefürsteten Priesters Schranzen waren, nur schlecht, wenn man glauben wollte, daß sie sich mit den nackten Thatsachen begnügt hätten. Von Mund zu Mund ging in Salzburg über Mozart alle Art von Verleumdung, die nur erdenkbar — und mehr noch solche, die für einen reinen Charakter unerfindbar ist. In jener Zeit tauchen zum erstenmale die ersten Verdächtigungen über Mozarts Privatleben auf, die noch bis nach seinem Tode durch gehässige Zungen immer wieder aufgefrischt und erst durch Otto Jahns Mozart-Biographie nunmehr wohl endgiltig beseitigt worden sind. Wolfgang selbst hatte nur eine Weise der Abwehr, diejenige jedes großen Geistes, nämlich die wortlose Verachtung. Bedauerlich aber ist es, daß selbst der Vater Mozart wenigstens den zahmsten Einflüsterungen dieser Art nicht sein Ohr verschloß. Da sollte Wolfgang mit einem Frauenzimmer von schlechtem Rufe nahe Beziehungen unterhalten, er sei ein Abtrünniger der katholischen Kirche, prahle mit der Verachtung gegen das Fasten, und was dergleichen mehr war. Von allem Bitteren, was Wolfgang in diesen schmerzlichen Tagen durchzukosten hatte, war gerade das Mißtrauen des Vaters das Bitterste, und dadurch trat ein, was schon längst hätte geschehen sollen; er ward sich der Aufgabe vollbewußt, die jedem Manne von der Natur gesteckt ist: der Verantwortlichkeit für sich selbst. Zu lange schon hatte er für sich den Vater sorgen und denken lassen und sich selbst der Behaglichkeit hingegeben, ausschließlich seinen künstlerischen

Neigungen zu leben, sie allein zum Leitsterne seines Lebens zu machen. Jetzt sah er ein, daß das Leben auch noch andere Aufgaben stellt, die nur auf der Grundlage einer äußeren und inneren Selbständigkeit zu erfüllen sind: die des praktischen Lebens, ohne deren Lösung auch der größte Künstler nur ein halber Mensch ist. In diesen harten Tagen des Juni war Wolfgang Mozart plötzlich zum Manne geworden.

Nun hieß es, für sich selbst sorgen. Mit Stundengeben mußte er sich kümmerlich genug durchschlagen. Er wollte zeigen, daß er für sich selber sorgen könne, und darbte sich manches ab, um dem Vater allmählich seine Schulden abzuzahlen. Von jeher war ihm das Stundengeben zuwider. Er war zum Lehrer nicht geboren, denn er verlangte von seinen Schülern ein ähnliches blitzschnelles Erfassen und eine gleiche Veranlagung zu freiem Schaffen in der Musik, wie sie ihm selbst die Musen als Gastgeschenk in seine Wiege gelegt hatten. Immerhin hat er in seinem Unterricht manche Erfolge zu verzeichnen gehabt, wie schon die überraschend schnellen Fortschritte seiner geliebten Schülerin Aloysia Weber früher, und die Erfolge seiner späteren Schüler Süßmayer, Hummel u. a. beweisen. Denn durch sein Beispiel feuerte er zu selbständigen Beobachtungen und zur Nachahmung an, und im Vorspielen und Vorbilde beruhte zumeist seine Lehrthätigkeit.

Doch sein ganzes Sinnen und Trachten war auf die Oper gerichtet, und in dieser Richtung tauchten vor seinem hoffenden Blicke bald frohe Aussichten auf. Sein ‚Idomeneo‘ wurde in einem Privatzirkel der Gräfin Thun aufgeführt; der Intendant der Wiener Hofoper, Graf Rosenberg, war davon entzückt, und ein Opernauftrag war die Folge dieser glücklichen Aufführung. Die Zeit war Mozarts Absichten nicht ungünstig. Wie in vielen kleineren Residenzen, allen voran Weimar und Mannheim, der Gedanke an die Ersetzung der italienischen Oper durch eine nationale deutsche mächtig

Fuß gefaßt hatte, so war er auch in Wien aufgetaucht. Kaiser Josef II., dem die Bühne mit Recht als ein wesentliches Mittel der Volksbildung auch in nationalem Sinne galt, hatte 1776 die italienische Oper nebst der kostspieligen Institution des französischen Balletts aufgehoben und versucht, an deren Stelle eine deutsche Oper zu setzen. Freilich nicht eine Oper im Sinne Glucks und des Mozartschen ‚Idomeneo'; dem Kaiser schwebte das Singspiel als Ideal vor mit seinen bescheidenen Mitteln der Dekoration und Maschinerie, mit seinem kleinen Personal und seinen geringen Ansprüchen an die Sänger und Sängerinnen, die für ihre in den gesprochenen Dialog eingestreuten, netten und volkstümlichen Lieder nicht eben die kostspieligen Kehlen italienischer oder wenigstens in Italien gebildeter Sänger und Sängerinnen beanspruchten. Auch von der Kunst und insbesondere von der Musik forderte der sparsame Kaiser Einfachheit und namentlich Billigkeit; denn im Grunde seines Herzens war er nicht nur kein Feind der italienischen Musik, sondern sogar ihr unbedingter Liebhaber. Selbst musikalisch in italienischer Schule gebildet, wie seine Eltern, wurde in seinem Privatkabinett viel und fast ausschließlich italienisch musiziert, sein Vertrauensmann in der Tonkunst war der italienische Hofkapellmeister Salieri und — vielleicht noch mehr — sein Leibkammerdiener Strack, der musikalisch war, wie man es damals von jedem rechtschaffenen Leibkammerdiener ohne weiteres verlangte. Der Kaiser kannte das musikalische Handwerk ganz gut. Er spielte Klavier, Viola, Violoncell, sang, las gewandt vom Blatt und beherrschte die Partitur — kurz es war kein dilettantisches Können, was er der Musik entgegenbrachte. Aber wohl war es ein nur dilettantischer Geschmack, der ihm eine höhere Einsicht in die Tonkunst, soweit sie über das rein Handwerksmäßige hinausging, versagte. Gewöhnt, alles in den Dienst der Politik und des Staats-

haushaltes zu stellen, war ihm diejenige Musik die liebste, die am wenigsten kostspielig war. Diese Schwäche nutzten seine musikalischen Ratgeber Strack und Salieri weidlich aus. Beide waren sich ihrer gegenseitig würdig: eine Hand wusch hier die andere.

Der schlaue Italiener Salieri namentlich hatte schon manche Probe seiner hofmännischen Kunst abgelegt. Ursprünglich ein Schüler des Hofkapellmeisters Florian Gaßmann, der den armen und talentvollen Sängerknaben in Venedig aufgefischt und nach Wien gebracht hatte, wußte er es mit seiner italienischen Nationalität und Kunst ganz prächtig zu vereinen, sich mit dem angesagten Feind der italienischen Musik Gluck in das denkbar beste Einvernehmen zu setzen. Gluck, der 1780 mit seiner Iphigenie in Tauris sich von der Bühne zurückgezogen hatte, trat ihm sogar einen Operntext (Les Danaïdes) ab. Diese Oper erschien dann unter Glucks Namen auf der Opernbühne, um nach einigen Aufführungen sich als das Tonwerk Salieris zu entpuppen und dadurch umsomehr Aufmerksamkeit für den gewandten Italiener zu erregen. Salieri verstand es gar trefflich, sich überall als den Vertrauensmann der maßgebenden Faktoren hinzustellen, und galt in der That in Wien als das Centrum der Tonkunst. Seine entschiedene Anlage zu schlichter Melodiosität errang ihm große Liebe im Wiener Volke, und als Kammerkompositeur und Dirigent der italienischen Oper stellte er schon damals eine nicht zu unterschätzende Macht im musikalischen Leben Wiens dar. Diesen geborenen Intriganten zum Gegner zu haben, war gefährlich, und auf Mozarts aufgehenden Stern aufmerksam zu werden, sollte sich Salieri gar bald Gelegenheit bieten.

Jener Versuch des Kaisers, eine deutsche Nationaloper zu gründen, war damals verunglückt. Wie in der Kabinettsmusik, so kamen auch bei dem neuen Opernunternehmen nur

die untergeordneten oder mittelmäßigen Geister zur Geltung. Es waren wohl politische Antipathien des Kaisers, daß er die ganz vortrefflichen und bewährten Singspiele der norddeutschen Komponisten, wie Hiller, Benda, Schweitzer, Wolf, Neefe, André und Reichardt, völlig unbeachtet ließ, und so war die deutsche Oper eingegangen. Der Kaiser kannte Mozarts göttliche Gaben ja von früher. Er wollte ihm wohl, und angeregt durch Graf Rosenbergs Bericht, den vielleicht auch das entschiedene Wohlwollen des jüngsten kaiserlichen Bruders Maximilian unterstützte, für dessen Hochzeit 1775 in Salzburg der junge Mozart die Oper ‚Il Re Pastore' komponiert hatte, erwachte in ihm der Wunsch, es einmal mit dem jungen Genie zu versuchen. Ende Juli 1781 erhielt Mozart den Auftrag, eine deutsche Oper für die Hofbühne zu schreiben, und nach langem Suchen übergab ihm der Dichter und Operninspicient Stephanie das Textbuch ‚Belmont und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail'. Schon das war für Salieri eine Art Mißtrauensvotum. Denn dieser hatte soeben ebenfalls eine deutsche Oper, wenigstens eine Oper mit deutschem Texte im Auftrage des Kaisers komponiert: ‚Die Rauchfangkehrer', womit er aber nicht eben große Ehre einlegte; so war der Auftrag an den um sechs Jahre jüngeren Nebenbuhler, dessen Überlegenheit er sehr wohl fühlte, für ihn in der That recht peinlich.

Mit Feuereifer machte sich Mozart an seine Oper, die ihm aus vielen Gründen von vornherein sympathisch war. Die Handlung des Stückes, das Bretzner im selben Jahre für André geschrieben hatte, war Mozart schon längst vertraut; denn die ‚Zaide' behandelte einen ganz ähnlichen türkischen Stoff. Freilich das Libretto zur Entführung war nicht sehr viel besser, als das zur ‚Zaide' gewesen war; aber Mozart wußte mit richtigem dramatischen Blick die schwachen Stellen des

Textbuches zu entdecken, und nach seinen Angaben änderte dann Stephanie das Machwerk um. Es ist kein Meisterwerk geworden, aber es ist immer noch besser, als die Mehrzahl der damaligen Operntextbücher. Indessen noch andere Gründe machten ihm die Arbeit an der Oper lieb und sympathisch: sie erscheint wie ein Ausschnitt aus seinem realen Leben. Er kam sich vor wie der Held seiner Oper; die Heldin aber seines eigenen Liebes- und Entführungsromanes hieß — ein merkwürdiger Zufall — gar selbst und in Wirklichkeit Constanze. Wie mag wohl sein Herz beim Komponieren beteiligt gewesen sein! In jede Note, die er schrieb, klopften seine erregten Pulse mit hinein; die überschäumende Lust des Liebesglückes, die durchglühende Sehnsucht nach Befreiung der Geliebten, die eiserne Härte des Geschickes — alles das spiegelt sich hier wieder, und Carl Maria von Weber hat Recht, wenn er meint: „Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt mehr von ihm zu erwarten; eine ‚Entführung' konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben. In ihr glaube ich das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie so wieder erringen kann."

Als Mozart sich in den bösen Tagen des Juni 1781 auf die Straße gesetzt sah, hatte er bei der ihm so sehr ans Herz gewachsenen Familie Weber Unterkunft gefunden. Sein Herz war durch diese Familie wie gebannt, unzertrennlich knüpfte ihn die familiäre Zuneigung an sie. Aloysia, Mozarts ungetreue erste Liebe, war 1780 als Hofopernsängerin nach Wien berufen worden und hatte sich mit dem Schauspieler Lange, dessen Frau auch im Amte ihre Vorgängerin war, verheiratet. Die Ehe war unglücklich. Die Mutter mit den übrigen drei Töchtern war von München mit nach Wien übergesiedelt, lebte aber nach Aloysias unglückseliger Verheiratung nicht eben in glänzenden Verhältnissen und war froh, ein Zimmer

an Mozart abvermieten zu können. Mozarts Vater hatte Recht, wenig darüber erfreut zu sein, daß Wolfgang sich aufs neue in die nicht ganz einwandsfreie Umgebung einnisten ließ. Denn allerdings mangelte es den Webers an der makellosen Reinheit der Gesinnung und des Lebens, die allein einem so genial veranlagten Manne ebenbürtig und zuträglich gewesen wäre. Schildert doch Wolfgang selbst die Mitglieder dieser Famile: die älteste, Josepha, sei eine grobe Person, die es dick hinter den Ohren habe; die Aloysia sei eine falsche, schlecht denkende Person und eine Kokette; und die jüngste, Sophie, ein gutes, aber leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren. Die Mutter Weber aber tränke gern und zwar mehr — als eine Frau trinken sollte, aber so recht eigentlich betrunken habe er sie noch nicht gesehen. Die Säuferin versuche aber gar, ihre Töchter zum Wein fast zu zwingen, sodaß es öfters den größten Streit deswegen gäbe. Mit bitteren Reden drücke sie häufig die Kinder nieder und lasse keine frohe Stunde aufkommen, worunter namentlich die dritte Tochter arg zu leiden habe. Nur diese, die Constanze, sei eine Märtyrerin, das gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte das beste Mädchen von der Welt. Diese „zu befreien und zu erretten" war sein liebster Wunsch; er dachte mit Ernst an eine „Entführung".

Daß ein siebzehnjähriges Mädchen nicht gerade ein Engel zu sein braucht, um sich aus solcher Umgebung vorteilhaft hervorzuheben, ist selbstverständlich. Constanze war auch in der That kein Engel: die Lxheit der gesellschaftlichen Anschauungen, die Oberflächlichkeit ihres Gefühlslebens, die Unordentlichkeit, Unwirtschaftlichkeit und persönliche Bequemlichkeit waren Webersches Erbteil auch bei ihr. Nicht häßlich und ebenso wenig eine Schönheit, nicht geistreich, aber auch nicht einfältig, war sie gutmütig, hingebend und sorglos. Sie liebte Mozart, ohne in dieser Liebe aufzugehen und ihm alles

zu opfern. Sie war nicht gebildet, aber hatte einen guten musikalischen Geschmack, sang recht gut Sopran und ganz sicher vom Blatte. So war sie, abgesehen von ihrer großen Jugend, nicht eben eine allzu begehrenswerte Hausfrau; ein gut Stück Zigeunertum wohnte ihrem Wesen und ihrer Bildung inne. Aber Mozart war blind gegen ihre Schwächen. Er, der nie bisher, trotz seiner 26 Jahre, die Liebe eines Weibes hatte kennen gelernt, den die Religion und seine männliche Ehrlichkeit abhielt, den physischen Forderungen und den Ratschlägen leichtsinnigerer Freunde, wie Peter Winter u. a., zu folgen, sah in Constanze sein Ideal, das für ihn keine Schwächen, keine Flecken hatte. Er liebte sie mit der ganzen Glut seines unentweihten Herzens und war für die Geliebte zu jedem Opfer, selbst dem seines Lebens, bereit. Sein Entschluß stand fest, das Mädchen zu heiraten, je eher je besser, und davon machte er nicht nur dem Vater Mitteilung, sondern in seiner Offenheit auch jedermann, der es hören wollte. Nicht der Vater allein, sondern auch die Leute schüttelten dazu den Kopf; sie fanden den Abstand zwischen dem, was ein Geist wie Mozart fordern könne, und dem, womit er zufrieden war, denn doch zu groß. Eine Stube voll notleidender Kinder auf einem Strohsacke dürfte, wie der Vater ihm auch jetzt wieder schrieb, nicht das Ziel eines Mozart sein, sein Streben müsse höher gehen. Er sprach es unumwunden aus, daß Wolfgang der Gimpel sei, den die raffinierte Familie Weber in ihrem Garne eingesponnen habe, und die fremden Leute tuschelten sich überaus Ungünstiges über Mozarts angebetete Constanze zu. Sie erweckte zuweilen durch ihr Verhalten anderen Männern gegenüber schon damals, in der ersten Liebe goldener Zeit und sogar bei Mozart, Bedenken über die Mängel ihrer sittlichen Erziehung.

Die Leute hatten so ganz Unrecht nicht, wenn sie glaubten,

daß die Familie Weber mit Mozart ein abgekartetes Spiel trieb, wenn auch vielleicht Constanze nicht darin eingeweiht war. Aber des Vaters treues Warnen war vergeblich: Wolfgang wollte sich fangen lassen, denn — so schreibt er zurück — „warum ich nicht mehr lange warten kann, ist nicht allein meinetwegen, sondern hauptsächlich ihretwegen — ich muß sie sobald möglich erretten"! Auf Drängen seines Vaters war Wolfgang zwar von Frau Weber weggezogen und hatte sich ein anderes Quartier gesucht; doch blieb er täglicher Besucher der Familie. Der Vormund Constanzes, Theatergarderoben-Inspektor Thorwarth, verlangte mit Recht von der Mutter, daß sie diesen täglichen Besuchen ein Ende mache, und als sie sich dessen weigerte, forderte er von dem jungen Manne ein schriftliches Heiratsversprechen, das Wolfgang auch unbedenklich gab. Der Würfel war gefallen, und bei dem treuherzigen Charakter Mozarts lief Constanze wenig Gefahr, wenn sie danach das Dokument zerriß mit den Worten: sie brauche die Versicherung nicht schriftlich und glaube seinem Worte. Binnen drei Jahren, so hatte sich Wolfgang verpflichtet, mußte Hochzeit sein bei einer Konventionalstrafe von 300 Gulden jährlich.

Frau Weber hatte nun freie Hand und ließ ihren schlimmen Launen die Zügel schießen, unter denen Constanze schwer zu leiden hatte. So beschäftigte sich denn Mozarts Geist in dieser schweren Zeit mit den Plänen zu zwei Entführungen: einer auf den Brettern, die die Wirklichkeit bedeuten, und eine in der Wirklichkeit selbst.

Daß bei diesen mißlichen Umständen Wolfgang seinen Schaffenstrieb nicht verlor, ja seinen Humor in der Musik für die ‚Entführung aus dem Serail' zur herrlichsten Entfaltung bringen konnte, ist ein Beweis für die Beherrschung seiner Muse und die göttliche Heiterkeit seines tiefen Gemütes. Er ist einer der Wenigen in der Musikgeschichte, die nicht erst

auf den Kuß der Muse zu warten brauchten, um schaffenskräftig zu sein; er bedurfte der Gunst des Schicksals nicht und keiner äußerlichen Anreize, um seiner Phantasie die Schwingen zu lösen. Frei und machtvoll wie der Aar schwang sich sein Schöpfergeist über die irdische Unzulänglichkeit empor und schwebte über seiner eigenen Misere, uns kleinere Geister mit emportragend in die lichten Sphären der wärmenden Sonne.

Die ‚Entführung aus dem Serail' bedeutet einen Schritt über den ‚Idomeneo' hinaus. Hat es ihm hier nicht ganz gelingen wollen, seinem Werke den Stempel des „Populären", die Volkstümlichkeit aufzuprägen, in der ‚Entführung' hat er mitten ins Schwarze getroffen. Es war als wenn das, was man bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre. Alles war hingerissen, alles erstaunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente — so berichtet uns ein Augen- und Ohrenzeuge seines Erfolges. Und trotz der hinreißenden Wirkung auf die Menge war doch alles so künstlerisch, so tief und so schön, daß gerade die ernstesten Musiker den tiefsten Eindruck von Mozarts gewaltigem Genie aus dieser Oper davontrugen. Der alte Gluck war durch diese Entführung Mozarts Gönner geworden; er lud ihn zu sich ein und war voll von Güte gegen ihn. Gluck hatte seinen wahren Nachfolger erkannt. „Zum erstenmale, sagt Otto Jahn, haben in der Entführung deutsche Empfindung, deutsches Gefühl, deutsches Gemüt aus einer echten Künstlerseele durch vollkommene Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden". Wie sehr dies neben anderen auch ein Goethe, der sich um die Schöpfung eines echten deutschen Singspieles viele Mühe gab, empfand, zeigt sein Abstehen von eigener Arbeit daran, seitdem er die ‚Entführung aus dem Serail' gesehen und gehört hatte. Denn, so berichtet er an Zelter, „diese schlug

alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück (nämlich ‚Scherz, List und Rache', das er gedichtet und Kayser komponiert hatte) niemals weiter die Rede gewesen". Trotz der italienischen Sprache, die hier nur ein äußeres Gewand ist, ist die ‚Entführung' doch das erste deutsche Singspiel von echt künstlerischem Charakter.

Lange hatte Mozart auf die Aufführung seines Werkes warten müssen, das anfänglich in sechs Wochen fertig sein sollte und auch war, dessen Aufführung aber durch Zwischenfälle und Intriguen hingehalten wurde, bis des Kaisers Machtwort diese hinwegfegte. Aber dafür war der 12. Juli 1782, der Tag der Aufführung, auch umso glänzender, der Beifall stürmisch, der Erfolg entschieden. Dem Kaiser selbst freilich war sie nicht einfach genug: „Zu schön für unsere Ohren, lieber Mozart, und gewaltig viele Noten," sagte er; aber der junge Meister hatte doch nur „gerade soviel Noten als nötig sind" geschrieben. Immer wieder ward die Oper wiederholt und verbreitete sich schnell auch über andere Bühnen. Mozarts musikalische Stellung in Wien war entschieden.

Leider aber nur die musikalische; die Sicherung des äußeren Lebens, auf die ihn das öfter bezeugte Wohlwollen des Kaisers hoffen ließ, blieb aus; und doch war gerade sie es, die er herbeisehnte, um seine Constanze heimführen zu können. Die Lage des armen Mädchens war unerträglich geworden; Mozart sah keinen anderen Ausweg, sie vor den Launen der Mutter zu schützen, als sie aus ihrer Familie zu entführen. Freilich war es keine so romantische Entführung, als die auf dem Theater; denn Constanze kam damit nur aus dem Regen in die Traufe. Die Baronin von Waldstätten, eine musikalische Bekanntschaft und Gönnerin Wolfgangs, erbot sich, das junge Mädchen bei sich aufzunehmen. Aber in ihrem Hause war die sittliche Atmosphäre noch stickender, als im Hause Weber; die Baronin erfreute

sich nicht des besten Rufes, und ihr Lebenswandel war in der That nicht rein. Auch hier konnte also Mozart die Braut nicht lassen, immer drängender ward die Notwendigkeit, der Qual durch die Hochzeit ein Ende zu machen. Des Vaters Einwilligung, die die katholische Kirche vorschreibt, war nicht so leicht zu erlangen. Vater Mozart that nur seine Pflicht, wenn er sie verweigerte; sein gesunder Menschenverstand, seine Menschenkenntnis und sein Pessimismus sagten ihm nur zu deutlich Unglück voraus. Aber als Wolfgang erklärte, er könne nicht leben ohne seine Constanze, seine und des Mädchens Ehre, seine Gesundheit und seine Arbeit hingen von der Heirat ab, da gab der Vater schweren, verletzten Herzens nach, und was kein Unwetter der wechselnden Lebensgeschicke bisher vermocht hatte, das trat jetzt ein: der innere Bruch zwischen zwei Herzen, die in engster Bluts- und Geistesgemeinschaft hätten verbunden bleiben sollen, bis der Tod das Band gelöst hätte. Dennoch sehen wir das Interesse des Vaters an dem Schicksale des Sohnes nicht erlahmen, und zur Ehre Wolfgangs muß es gesagt werden, daß er nie aufgehört hat, den Vater als seinen besten Freund und Vertrauten zu betrachten und zu ehren.

Die Hochzeit Wolfgangs mit Constanze ward am 4. August 1782 gefeiert. Nur sechs Personen wohnten ihr bei, von Mozarts Verwandten niemand, und still, fast traurig war der Tag, wie wenn sein freudiger Charakter von einem schwarzen Flore trüber Ahnungen umhüllt worden wäre. Eine neue Epoche begann in Mozarts Leben.

IX.

Von Mozarts bis zu Figaros Hochzeit.

(1782—1786.)

Die ersten Ehejahre Mozarts waren glücklicher, als man hätte denken sollen. Daß seine junge Frau alles mehr als eine tüchtige Wirtschafterin und sorgsame Hausfrau war, schien Mozart eher zu amüsieren als zu betrüben. Er selbst war ja auch kein kühl berechnender Wirt, und es kam ihm mehr auf ein gutes Herz an als auf einen scharfen Verstand. Seine „übergroße Zärtlichkeit", wie Constanze seine innige Liebe später nach Mozarts Tode nannte, ließ ihn über die Mängel seiner angebeteten Frau hinwegblicken, und wenn es auch unmöglich war, daß Constanze sein warmblütiges Herz an Liebe und Hingebung auch nur erreichen konnte, so sorgte sie doch für ihn, so gut sie es eben konnte, und vor allem — sie freute sich sorglos mit dem Sorglosen über jede Blume, die ihnen der rauhe Schicksalswind in den Weg warf, und scherzte mit dem Heiteren sich über die Dornen ihres Lebensweges hinweg. Mozart bedurfte auch der Anregung zur Arbeit weniger, als des Antriebes zur Erholung von seinem steten Arbeiten, und in Constanze fand er eine Lebensgenossin, die stets bereit war, mit ihm die Zeit zu vertändeln, die ihm sein gewaltiges Schaffen übrig ließ.

Es mag sein, daß in den ersten Jahren der Ehe die Lust

zur Tändelei, wozu Mozart von Jugend auf selbst einen ausgesprochenen Hang und große Begabung hatte, bei ihm den Trieb zur Arbeit überwog. Auch mußte er ja durch ausgedehnteres Stundengeben mehr als je zuvor die Mittel zum Lebensunterhalte schaffen. Dies und die erstaunliche Thatsache, daß dem ungeheuren Beifalle, den sich die ‚Entführung aus dem Serail' errungen hatte, kein neuer Opernauftrag und keine Aussicht auf Anstellung folgte, mag wohl Mozart schaffensunlustig gemacht haben. Ja, er trug sich sogar des öfteren mit dem Gedanken, sein geliebtes Wien zu verlassen. „Keinem Monarchen in der Welt (so schreibt er unmittelbar nach der Hochzeit an seinen Vater) diene ich lieber, als dem Kaiser, aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube soviel imstande zu sein, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Deutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Deutschen mehr reich werden — und das zur Schande der deutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Deutschen diejenigen waren, welche exzellierten, — wo fanden sie aber ihr Glück? Wo ihren Ruhm? In Deutschland wohl gewiß nicht! Selbst Gluck — hat ihn Deutschland zu diesem großen Manne gemacht? Leider nicht. Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron von Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deswegen mit dem Kaiser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiet läßt." Er wollte nach Paris und England gehen, und dieser Gedanke ist auch später ab und zu wieder bei ihm aufgetaucht. Aber — und das ist bezeichnend für Mozarts Charakter — sobald sich ihm wirklich eine gute Aussicht bot, anderwärts eine ungleich bessere Heimat zu finden, als sie Wien ihm äußerlich bot, gleich war der Entschluß vergessen. Er liebte Wien zu sehr mit seiner Bevölke-

rung, deren Charakter dem seinen so sehr entsprach: glücklich und zufrieden mit der Gegenwart, wenn ihn der Mangel nicht allzu heftig drückte, und leidenschaftlich auflodernd in schnell verrauchender Ungeduld, wenn ihm die Wogen des Lebens einmal gar zu arg über den Kopf schlugen und ihn aus seiner Sorglosigkeit zur unbequemen Energie aufwühlten.

So sind denn die ersten vier Jahre seiner Ehe in der That an großen Werken die unfruchtbarsten seines arbeitsreichen Lebens. Hundert Operntexte hatte er liegen, aber keiner gefiel ihm, und was er in diesen Jahren geschaffen, ist kaum des Erwähnens wert und über Skizzen nicht hinausgekommen. Das Fragment einer Oper L'oca del Cairo (Die Gans von Cairo) mit einem abenteuerlichen, fast albernen Texte vom Dichter seines ‚Idomeneo', dem Abbate Varesco; einige Skizzen zur Oper Lo sposo deluso (Der gefoppte Bräutigam) und eine allerdings nicht kurze Reihe von kleineren Sachen ist alles, was er in diesen Jahren schuf. Freilich sind dafür unter den letzteren auch Perlen seines Geistes, wie die wundervolle Arie für Tenor: Misero sogno und Goethes „Veilchen", einige seiner schönsten Quartette und unter anderen Klaviersonaten die in C-moll Nr. 14, seine bedeutendste, die Beethovens Sonaten durch ihr Feuer und ihre tiefe Leidenschaft den Weg gezeigt hat, sowie das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Sie sind voll tiefster Empfindung und von einer Melodik, die an Innigkeit alles übertreffen, was je vor Mozart geschrieben worden ist. Von seinem Quintett sagte Mozart selbst, er halte es für das beste, was er noch in seinem Leben geschrieben habe. Aber was ihm das liebste war, die Opernmusik, sie mußte während der vier Jahre fast ganz schweigen. Denn die Tage der deutschen Oper, für deren Wiederbelebung sich doch Mozart durch die ‚Entführung' als der weitaus geeignetste Mann gezeigt hatte, waren gezählt; langsam

schlief sie ein, um der italienischen Opera buffa Platz zu machen. Salieri hatte wieder einmal gesiegt.

Wohl übertrug der Kaiser unserem Wolfgang die Komposition eines kleinen einaktigen Gelegenheitsstückes zu einem Gartenfeste, das im Februar 1786 in Schönbrunn abgehalten wurde. Aber der Auftrag war doch zu winzig, um Mozart als Opernkomponist zur Geltung zu bringen. Immerhin ist ‚Der Schauspieldirektor' interessant, weil er dem Inhalte nach an die kleine Salzburger Bühne erinnert, die Schikaneder dort einst eröffnet hatte und für die Mozart damals geschrieben.

Mit der neueröffneten italienischen komischen Oper machte Salieri mehr Glück als mit seinen eigenen letzten Opern. Der Zulauf des Publikums war groß. Selbst in Mozart erwachte die alte Liebe zur italienischen Oper wieder und ein glückliches Ungefähr brachte ihn mit einem Manne zusammen, der Mozarts Sehnsucht nach der Bühne stillen konnte. Das war Lorenzo da Ponte von Ceneda, ein venetianischer Professor der Rhetorik, der, aus seinem Vaterlande verbannt, 1783 durch Salieri seiner Befähigung zum Operntextdichter wegen nach Wien gezogen und sehr gut bei Hofe eingeführt worden war, sodaß der Kaiser auch späterhin für seine Operntextpläne stets ein reges Interesse zeigte. Freilich bereute Salieri seine Protektion bald, denn die erste gemeinsame Oper fiel so glatt durch, daß Salieri jedes fernere Zusammenarbeiten mit dem Dichter abschwur. So ward Da Ponte für Mozart frei.

Mit Da Ponte ist es Mozart ebenso ergangen wie Gluck mit seinem Dichter Calzabigi, nur war das beiderseitige Verhältnis umgekehrt. Hier wie dort suchten Dichter und Komponist einander, sie brauchten sich, um lebenswahre Opern gemeinsam zu schaffen. Aber die treibende Kraft war dort Calzabigi und nicht der Komponist Gluck, welch' letzterer seine Inferiorität bei der nach ihm fälschlich benannten Opernreform selbst ehrlich und klar eingestanden hat. Hier hingegen war

Mozart die Treibkraft und nicht der Dichter Da Ponte, der nur den Anregungen Mozarts folgte und dessen Angaben ausführte. Was Mozart brauchte, einen Text, der nicht nach der Schablone gearbeitet war, Personen von leibhaftigem Blut und Fleisch statt der schemenhaften Typen, eine Handlung, die vom wirklichen Leben ein Stück war und nicht eine Anhäufung von romantischen Unwahrscheinlichkeiten oder trivialen Albernheiten, eine Sprache, die nicht von Hyperbeln und Plattheiten strotzte, sondern einfach und natürlich dahinläuft — das fand er in Lorenzo da Pontes Libretto ‚Figaros Hochzeit' (Le nozze di Figaro). Das war wirklich ein Stück nach dem Leben. Die Personen und die Handlung sind realistisch dem frivolen Leben nachgezeichnet, wie es vor der großen Revolution in Frankreich sich allenthalben abspielte und das die Devise trug: Après nous le déluge. Da Ponte hat bekanntlich als Vorlage dazu das Lustspiel ‚Le mariage de Figaro' von Beaumarchais benutzt, das seit seiner Erstaufführung 1784 in Paris alle Welt beschäftigte. Man hat es nicht mit Unrecht den „Sturmvogel der Revolution" genannt, und in der That, es war ein Charakterbild des französischen Adels, wie er nicht sein sollte, aber wie er thatsächlich war: bar jeder Moral und Selbstzucht, erfüllt von dem einzigen Streben, sich zu vergnügen auf Kosten des Volkes und der Sittlichkeit. Aber aus dem Lustspiele von Beaumarchais hatte Da Ponte alles entfernt, was an das Politische anstreifte, sodaß gerade der ernste Hintergrund, die drohende Rute der Vergeltung, diesem Libretto abgeht und das sittenlose Treiben, das sich hier vor unseren Augen abspielt, und die sinnliche Glut, die durch das Ganze weht, nur um so unverhüllter hervortritt. Bei Da Ponte ist es zum bloßen Intriguenstück geworden. Aber welch' ein Intriguenstück! Unaufhörlich sieht sich der Zuhörer von einer Intrigue in die andere gestürzt, einer nasführt den anderen, und der soeben

entdeckte Betrug bildet im nächsten Augenblick die Grundlage zu einem neuen. Unaufhörlich schürzt und löst sich ein Knoten um den anderen, und so reiht sich wie in einer Perlenschnur Verrat an Verrat, Übertölpelung an List. Keine Person im ganzen Stücke ist ganz einwandsfrei, alle stehen im Banne einer sinnlichen Atmosphäre, alle fröhnen dem freien Genusse.

Einen solchen Text in Musik gesetzt zu haben, hat man Mozart nicht selten zum Vorwurf gemacht. Aber mit Unrecht. Vom rein künstlerischen Standpunkt ist das Textbuch fein pointiert, witzig und reizvoll. Einen eigenartigen Reiz hat es, wie sich die Dichtung völlig fernhält von aller Lehrhaftigkeit: sie schildert einfach, was ist und was geschah, ohne auch nur im entferntesten daran zu denken, jeder Scene eine „Moral von der Geschichte" anzuhängen, wodurch die soeben erzielte Wirkung wieder aufgehoben und in ihr Gegenteil verkehrt worden wäre. Schlag auf Schlag entwickelt sich eine Scene aus der anderen, man hat gar keine Zeit, nachzudenken, weil man vollauf beschäftigt ist, zu sehen und zu hören. So bleibt man bis zum Ende in atemloser Spannung, bis man schließlich das Spiegelbild dieser ganzen moralischen Verrottung lückenlos und vollständig in sich aufgenommen hat, um erst später wie nach einer durchschwärmten Nacht, zum Bewußtsein dessen zu kommen, was man sah und hörte. Die Zuschauer von damals, auch in Wien, waren nicht viel besser als die französischen Gesellschaftskreise; auch sie beherrschte eine laxe Auffassung, starke Sinnlichkeit und frivole Weltanschauung. Es wäre gänzlich verfehlt gewesen, einer solchen leichtsinnigen Gesellschaft mit Moralpredigten zu kommen, sie hätte spöttisch die Achseln gezuckt und wäre einfach nicht ins Theater gekommen, das langweiliger war als die Kirche der selben Zeit. Psychologisch viel richtiger handelte der Moralist, wenn er sein Publikum durch ein künstlerisches Bild anzog und solange fesselte, bis es sich von allen Seiten einmal deutlich im Spiegel ge-

sehen hatte, wozu es sonst bei seiner großen Leichtfertigkeit und oberflächlichen Weltanschauung niemals zu bringen gewesen wäre. Also gerade möglichst anziehend mußte dies Charakterbild der Zeit sein, möglichst wenig lehrhaft und erbaulich. Erst dann traten die Schwächen seines naturgetreuen Porträts dem unbewußten Selbstbeobachter recht ins Gewissen, wenn es sie selbst fand.

Daß Mozart der Mann war, das Publikum, hoch wie niedrig, bei solcher Selbstbetrachtung zu fesseln, leuchtet aus jeder Melodie und aus den unerschöpflich neuen und immer wieder reizenden Wendungen seiner geistvollen Musik, die da — im Gegensatz zu der Gluckschen und den meisten Schöpfungen der modernen Zeit — auch ohne die scenische Aufführung einen unwiderstehlichen Zauber ausübt. Welch' ein ununterbrochener Wohllaut zieht da an unserem Ohr vorüber, welch' ein goldener Fluß von Melodie umspült uns Herz und Sinne! Es ist wie ein erquickendes Ohrenbad, das unseren Geist nicht erschlafft, sondern reinigt und stärkt. Das aber ist es, was jeden Vorwurf, den man Mozart gemacht hat, zu einem Lobe umwandelt: nicht eine gehorsame Tochter des an sich frivolen Textes ist seine Muse, sondern sie bleibt sich stets, selbst bei den gewagtesten Situationen, ihrer Würde bewußt, sie bleibt Kunst und steigt nicht zu dem Niveau der hier handelnden Personen und des sich an der Sinnlichkeit erfreuenden Publikums hinab, sondern sie läßt die Zuhörer ahnen, daß man sich selbst der Sinnlichkeit freuen kann, ohne zur Gemeinheit hinabsinken zu müssen. Wo wäre auch nur eine Stelle in Mozarts Musik, an der man nicht eine reine Freude hätte ohne irgend einen Beisatz von der Komik niedriger Effekte? Nirgends billigt seine Muse die Frivolität, sondern mit ernstem Gesichte stellt sie ein objektiv wahrhaftiges Bild dieser realen Welt dem Hörer vor die Seele.

Gewiß liegt über dem Ganzen der Phosphorglanz der

DENKMAL IN SALZBURG

Sinnlichkeit; ein weicher Schmelz überzieht die Melodien und hüllt sie wie in ein leichtes, durchsichtiges Gazegewand. Das weiche Kolorit des Orchesters, worin das duftige Streichquartett weitaus dominiert, glänzt zuweilen zu hellsten Farben auf, wenn die Blasinstrumente in einer wunderbar maßvollen und doch so ergiebigen Klangfülle den Nebelduft zerteilen. Alles ist Schönheit, alles Grazie, alles edel. So mannigfaltig und bunt auch die Charaktere sind, so lebhaft und pointiert auch die Dialoge dahinfließen, immer weiß Mozart dem bunten Wechsel nicht nur nachzukommen, sondern ihn durch Melodik und Polyphonie zu tragen, daß es wie in elastischen Wellen dahinhüpft.

Man hat so häufig das Xenion citiert, wonach dem Deutschen „der gallische Sprung" versagt sei. Mozarts Musik straft Schiller und Goethe Lügen. Ja noch mehr: die Franzosen können in der Musik den Deutschen nichts entgegensetzen, was trotz aller tiefen Kunst so sehr die Grazie verkörperte als Mozarts ‚Hochzeit des Figaro'. Sie haben dies Vorbild nun schon über hundert Jahre vor Augen und sich redlich abgemüht, es auf der Bühne nachzuahmen; oft gaben sie vor, es erreicht zu haben, aber — dieser germanische Sprung voll Anmut und Lieblichkeit ist ihnen nie gelungen Der Grund ist, daß Mozarts Musik nicht nur die Elasticität der Grazie, sondern zugleich auch den Schwung und die Tiefe der Empfindung und die Kraft und Hoheit der künstlerischen Arbeit zu Wurzeln hat. Denn so leicht und duftig auch das Tongewebe sich dahinzieht, so mühelos auch Mozart gearbeitet zu haben scheint, vergleichbar den Elfen, die ihre Sommerfäden in die Luft spinnen, so „soll man doch nicht glauben, daß ihm seine Kunst leicht geworden sei." Er warnte einmal selbst vor dieser Meinung. Denn niemand — so sagte er weiter — habe soviel Zeit und Arbeit auf das Studium der Komposition verwendet, als er, und es gäbe

keinen berühmten Meister der Tonkunst, den er nicht fleißig studiert habe. Denn das Genie allein vermag beim geistigen Schaffen ebensowenig, als der Fleiß allein. So wird denn gerade der Figaro für alle Zeiten ein Wunderwerk bleiben, von niemandem erreicht, noch weniger übertroffen; ein Stolz für den deutschen Geist, aber zugleich auch — das vergesse der deutsche Musiker nimmer! — ein Studienwerk unvergleichlicher Art, wie kaum ein zweites. Wer erkennen will, wie man durch die Kunst der Töne den Geist eines Theaterpublikums Stunden hindurch in stetig wachsender Spannung erhalten kann, wie man durch weises Maßhalten und durch echte psychologische Entwickelung — anstatt die ganze Leidenschaft der Empfindung mit einemmale zu erschöpfen — die Geistesspannung bis zum letzten Augenblick allmählich steigern kann, bis die Sehne zum äußersten gespannt ist und Apollos schwirrender Pfeil mitten hinein trifft ins Menschenherz, der möge den Figaro studieren. Hier findet er den Gegensatz zu jener Brutalität der modernen Pariser und deutschen Oper, wo die Empfindung des Zuhörers und Zuschauers von einem Extrem in das andere geschleudert wird wie ein Fangball, dem man kein menschlich Gefühl zuzutrauen braucht. So lange es die Tonkunst auf psychologische Wirkungen absieht, solange wird sie die Kunst, psychologisch zu entwickeln, die Kunst der allmählichen Steigerung als ihren Kern und ihr höchstes Ziel anerkennen müssen. Und in der Kunst der musikalischen Psychologie ist Mozart der vielleicht nur von Händel, Beethoven und Weber als von seinen nächsten Geistesverwandten erreichte Meister. Was die Italiener mit ihrem feinen Gefühl für das Gesangliche und für schwungvolle Melodie, was die Franzosen durch ihre Anlage für Rhythmik, deklamatorische Pointierung und psychologische Beobachtungsgabe, was die Deutschen mit ihrer Kunst der logischen Kontrapunktik, mit ihrer Anlage für die Harmonie und ihrer tiefen

Gefühlsinnigkeit zu leisten vermochten, das schmolz Mozart in Eins zusammen und bestrahlte es mit seiner göttlichen Heiterkeit und seinem harmlosen, naiven Humor. Nicht ein Eklektiker ist er, der sich von überallher das Beste heraussucht, um es nebeneinander aufzureihen, sondern ein Schöpfergeist, der die verschiedenen Ideale amalgamieren läßt zu einer neuen Tonkunst, die heute nach mehr denn hundert Jahren von ihrem unendlichen Zauber nichts verloren hat.

Mozart lernte seinen Dichter Da Ponte durch den jüdischen Baron von Wezlar kennen, in dessen reichem Hause Mozart früher gewohnt hatte. Komponist und Dichter verabredeten ihren Plan. Mozart ist es gewesen, der auf Beaumarchais' vortreffliches Lustspiel verfiel, wobei ihm wohl auch der große Erfolg vor Augen stehen mochte, den der ‚Barbier von Sevilla' desselben Dichters mit Paisiellos Musik gemacht hatte und wozu ‚Figaros Hochzeit' den zweiten Teil bildete. In kurzer Zeit — man sagt sogar in sechs Wochen — war Dichtung und Musik fertig. Aber auch hier erhoben sich gegen ihre Aufführung Kabalen und Intriguen aller Art, da Salieri und seine Partei Himmel und Hölle dagegen aufboten. Wiederum war es erst der direkte Befehl des Kaisers Josef, der die Aufführung am 1. Mai 1786 zu Stande brachte.

Nie hat man einen glänzenderen Triumph gefeiert, als Mozart mit seinen Nozze di Figaro, berichtet ein Augen- und Ohrenzeuge. Die Sänger und Spieler selber waren schon in den Proben hingerissen von Begeisterung, die bei der Arie Cherubins ‚Non più andrai' ihren Gipfelpunkt erreichte, und in den Aufführungen selbst ward das Publikum nicht müde, jedes Stück der Oper da capo zu verlangen, so daß die Aufführung eigentlich doppelt gegeben wurde und der Kaiser aus angeblicher Rücksicht auf die Sänger das Da capo-Rufen untersagte. Ganz Wien war in Entzücken über

die Oper, und Mozart hätte mehr als zufrieden sein können über den unerhörten Erfolg, wenn nicht gerade dieser die Direktion veranlaßt hätte, das Zugstück auffallend selten auf das Repertoire zu setzen, damit es sich nicht zu fest setzte in der Gunst des Publikums und die Opern Salieris, Martinis und der übrigen Mitglieder des Italieneranhanges verdrängte. Während 1786 Salieris ‚Grotta di Trofonio' 13 Mal, Paisiellos ‚Re Teodoro' 11 Mal, Cimarosas ‚Italiana in Londra' 10 Mal in den Listen des Hoftheaters erscheinen, wurde Mozarts Figaro nur 9 Mal, in den beiden nächsten Jahren aber gar nicht aufgeführt, während doch 1788 Salieris ‚Axur' nicht weniger als 29 Mal zu Gehör kam.

Dem Kaiser selbst war Mozarts Orchester zu stark, seine Musik zu schwer und künstlich; und so ward Mozart auch diesmal um den materiellen Erfolg seiner Arbeit betrogen. Auch jetzt blieb eine erhoffte Anstellung aus, und mit Seufzen mußte er sich wieder dem Stundengeben zuwenden, damit er etwas verdiene. Klavierspielen in öffentlichen Konzerten und Stundengeben, das waren seine einzigen Einnahmequellen; er beneidete die Musiker, die nicht darauf angewiesen waren, und fügte sich traurig unter das Joch seines ausgesuchten Mißgeschickes. Hätte er damals ahnen können, welche ungeheuerlichen Summen die Theater der ganzen Welt aus seinem ‚Figaro' beziehen würden, sein Los würde ihm wohl noch herber vorgekommen sein. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts z. B. ergab allein eine dreimalige Aufführung des ‚Figaro' in Paris einen Bargewinn von 80 000 Franken — ein Vermögen, in dessen Besitze sich Mozart wie ein Krösus vorgekommen wäre. Aber die Pariser waren edler als Kaiser Josef und sein Theater; freiwillig überwiesen sie den vierten Teil dieses Gewinnes als Tantième wenigstens dem gleichnamigen Sohne des toten Meisters. Auch in der Zeit Mozarts regte sich außerhalb Wiens mehr Verständnis für des

Künstlers Größe, als in Wien, und vor allem hat sich Prag den Ehrentitel erworben, der zuverlässigste Stützpunkt für Mozarts Wirken geworden zu sein. Dort, wo schon die ‚Entführung aus dem Serail' zündend gewirkt hatte, dort wo überhaupt seit einem Jahrhundert die Musik eine Pflanzstätte echter Art besaß und der Adel zum weitaus größten Teile aus Ehrenmännern und Edelleuten bestand, und wo das niedere Volk von Jugend auf die Tonkunst Begleiterin des Alltagslebens nannte, dort war auch die erste wahrhafte Mozartgemeinde: nicht bloß begeistert und entzückt, sondern auch taktvoll und opferwillig. Wie in Wien, so zündete auch hier der Figaro, der noch im selben Jahre 1786 aufgeführt wurde, wie der Blitz; und war auch der Jubel Wiens nicht zu überbieten, so doch seine Dankbarkeit und Ehrfurcht vor diesem göttlichen Geiste. Als Mozart im nächsten Jahre auf Drängen seines Prager Freundes Franz Duschek nach Prag kam, da holte er sich Erquickung und Erhebung für seine gedrückte Seele und sein wehmütig stilles Herz. Überall wo er sich zeigte, begegnete man ihm mit einer Hochachtung, die ihm in Wien ganz fremd war. Man überschüttete ihn mit Beifall, man brachte ihm Ovation auf Ovation dar, der Adel und alle Leute behandelten ihn mit einem Takt und einer Ehrfurcht, daß er danach in Wien den Undank vom Hause Habsburg und die Taktlosigkeiten des Wiener Adels um so bitterer empfunden haben mag. Und als er im Februar nach Wien zurückging, nahm er einen Vertrag zu einer neuen Oper für Prag als nur zu erwünschtes Gastgeschenk mit heim zu seiner lieben Constanze. Was Wien gesündigt, das suchte Prag wieder gut zu machen.

X.

‚Don Juan'.

(1787.)

Sogleich nach der Heimkehr nach Wien beriet Mozart mit Da Ponte das neue Textbuch ‚Don Giovanni', und acht Monate später wurde am 29. Oktober 1787 die neue Oper mit ungeheurem Erfolge in Prag aufgeführt. Der Meister wurde mit dreimaligem Tusche empfangen; bereits die Ouverture entlockte dem gedrängt vollen Hause einen wahren Sturm der Begeisterung. Daß gerade die Ouverture ein Meisterstück ersten Ranges geworden ist, kann wohl unser Staunen wecken. Denn noch am Abend vor der Aufführung stand keine Note davon auf dem Papier, und Mozart machte auch trotz des Drängens von allen Seiten gar keine Anstalten, sie zu schreiben. Ruhig blieb er an diesem Abend nach der Generalprobe im fröhlichen Kreise seiner Freunde bis Mitternacht, alles geriet in Unruhe über diese unverständliche Gleichgiltigkeit gegen das Schicksal seiner doch mit so viel Liebe geschriebenen Oper. Mozart ward endlich nach Hause gedrängt, und hier fing er nun an, die Ouverture zu schreiben. Constanze mußte ihm einen Punsch brauen und lustige Märchen und Geschichten erzählen, denen er lachend zuhörte, während er schrieb. Denn die Ouverture war ja längst fertig, er hatte sie in seinem Geiste so klar und bis zum letzten Tone deutlich

ausgearbeitet, daß ihm nur noch die rein mechanische Niederschrift des fertigen Tongebildes oder vielmehr gewissermaßen die Abschrift der in seinem Gedächtnisse stehenden Urschrift übrig blieb. So mechanisch war dieses Niederschreiben, daß er bei den Schnurren Constanzes zuweilen vor Lachen weinte, während er schrieb, und daß er einnickte, wenn sie aufhörte zu erzählen. Um 3 Uhr legte er sich schlafen, Constanze weckte ihn nach zwei Stunden, um 7 Uhr war der Kopist bestellt, und richtig — die Ouverture war fertig. Sogleich wurden die Stimmen für die einzelnen Instrumente ausgeschrieben, und fast noch naß waren die Notenblätter, als ohne vorhergehende Probe die Ouverture bei der Aufführung selbst vom Orchester prima vista gespielt wurde. „Es sind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen", sagte Mozart, „aber sie ist doch recht gut von statten gegangen."

Wie die Ouverture, so ist auch das Ganze ein Meisterstück. Schon der Stoff mit seiner packenden Dramatik und seiner uralten Volkstümlichkeit, dem mannigfaltigen Reichtume der verschiedenartigsten Figuren, Charaktere und Situationen, der bunten Abwechselung von komischen und ernsten, lieblichen und grausigen Scenen ist meisterlich gewählt und behandelt. Daß Da Ponte dabei einfach ein Textbuch von Giovanni Bertati, das die nämliche Jahreszahl 1787 trägt, benutzt und teilweise umgestaltet hat, mag dahingestellt bleiben, obgleich mehrere Gründe dagegen sprechen, sachliche wie persönliche, z. B. auch der Umstand, daß zwar Da Ponte später seinen Dichterkollegen öfters und öffentlich hart angegriffen, dieser hingegen ihm niemals zu antworten gewagt hat. Der Don Juan-Stoff war schon seit Anfang des 18. Jahrhunderts ein sehr beliebter Vorwurf für die improvisierenden Komödianten namentlich in Deutschland, seit mehr als anderthalb Jahrhunderten bekannt und bereits öfters in Musik gesetzt. 1761 hatte Gluck den Don Juan zu einem Ballet verarbeitet, und zehn

Jahre vor Mozart ward, ebenfalls in Prag, eine Oper Don Juan von Righini aufgeführt, sodaß also weder Da Ponte noch Bertati Schöpfer des Stoffes ist. Aber noch gewichtigere Gründe erheben sich gegen die Behauptung, daß Mozart an dem Komponisten des Textes von Bertati, Gazzaniga, ein Plagiat begangen habe. Wenn man von der umgekehrten Annahme ausgeht, wird man der Wahrheit näher kommen. Vor allem trägt jenes Textbuch von Bertati den Vermerk, daß die Musik „ganz neu von verschiedenen Meistern" sei und bezeichnet sich somit selbst als ein Werk der Auslese aus Opern anderer, oder, wie man es nannte, als ein Pasticcio.

Schon deshalb ist ein solches Anlehnen an die Musik eines anderen, die auch bei einem Mozart unstatthaft wäre, ganz unwahrscheinlich, weil man sich kaum jemals in der Musikgeschichte einem neuartigeren Werke gegenüber gestellt sah als hier. Neuartig ist der leidenschaftliche Zug, der durch das Ganze weht, mit dem die Oper anhebt und ausladet; neuartig sind die prickelnden Melodien, ebenso wie bis ins kleinste Detail hinein die Begleitung durch das Orchester. Köstlicher Humor wechselt mit süßen Liebesliedern, und den schaurigen Klängen aus der Geisterwelt treten lustige Trinkgelage und lachende Tanzscenen als wirksame Kontraste gegenüber; dennoch ist nichts daran gesucht, geschraubt, gedrechselt. In ganz natürlichem Flusse der Dramatik ergiebt sich eine Scene aus der anderen. Wie im ‚Figaro', so bleibt Auge und Ohr, Verstand und Gemüt in fortwährender Spannung, und wie dort, so kann man auch hier nur staunend die Fülle von Schönheiten bewundern, die vor uns in verschwenderischem Reichtum ausgegossen wird. Wie der Held der Oper selbst, unverwüstlich und unverbesserlich, so ist es Mozarts Musik, nur im guten und künstlerischen Sinne, und man darf wohl sagen, daß keine Oper so mächtig gestaltend, so vor-

bildlich und bahnbrechend in die Geschichte der Musik eingegriffen hat, wie Mozarts ‚Don Juan'.

Was wollen dagegen die sehr verschiedenartigen Vorwürfe sagen, die Mozart eben seines Don Juan wegen getroffen haben? Eine Anschuldigung, die des Plagiates, habe ich schon berührt; auch auf Beziehungen Mozarts zu Glucks ‚Don Juan' ist hingewiesen worden, z. B. wenn er im ersten Akte den Zweikampf auf der Bühne von dem Orchester durch schwirrende Geigenfiguren begleiten läßt, die wie Schwerterklingen hin und wieder sausen. Aber wer will sagen, ob Mozart jemals Kenntnis erhalten hat von der Existenz jenes Gluckschen Balletts? Und was bedeutet das Ballett, was bedeutet auch Gazzanigas Don Juan-Oper? Der Lebenslauf beider war kurz. Von Glucks Ballett wurde nach der Zeit seiner ersten Aufführungen wohl nur noch gesprochen, weil dabei einmal eine Feuersbrunst ausbrach und der Kassierer vor den Augen der Menge in seinem Eisenkäfig verbrannte. Gazzanigas ‚Don Juan' machte einige Jahre lang demjenigen Mozarts starke und glückliche Konkurrenz und stach ihn zuweilen gar aus. Aber wer kennt außer dem Musikforscher noch diesen, wer die vielen anderen Don Juans, die die Geschichte der Oper erzeugt hat? Mozarts ‚Don Juan' allein hat ein Alter erreicht, wie es außer ihm nur noch der ‚Hochzeit Figaros', der ‚Entführung aus dem Serail' und der ‚Zauberflöte' beschieden gewesen ist — Meisterwerke, welche vom Repertoire der Opernbühne bis auf heute nicht einmal zeitweise verschwunden sind. Nichts von allem, was auch immer vor und neben diesen Mozartschen Opern an Bühnenwerken komponiert worden ist, hat sich eines solchen großen Schicksals zu erfreuen gehabt. Es giebt keine Oper in der ganzen Musikgeschichte, die ein so langes, ununterbrochenes, lebendiges Dasein geführt hätte, als diese Mozartschen unvergänglichen Werke. Keines großen Wahrsagerblickes be-

darf es, um ihnen ferner eine geraume Spanne weiteren Lebens zu prophezeien.

Angesichts des ‚Don Juan' kann man wohl bedauern, daß Goethes Wunsch nach einer Oper ‚Faust' von Mozart nicht in Erfüllung gegangen ist. Aber noch bedauerlicher ist es, daß Mozarts Hoffnung vergeblich blieb, seine Oper ‚Don Juan' an derjenigen Stelle anerkannt zu sehen, wo es ihm am meisten zu Statten gekommen wäre, nämlich in Wien und beim Kaiser. Josef II. war durch die Kunde von dem unerhörten Erfolge der Oper in Prag neugierig auf das Werk geworden und ließ sie, trotz Salieris Abraten, aufführen. Der Beifall war zuerst gering, erst allmählich kam dem Wiener Publikum der rechte Geschmack daran. Des Kaisers Urteil darüber ist von vernichtender Schärfe für ihn selber. „Die Oper ist göttlich, vielleicht noch schöner als Figaro; aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener!" so sagte er zu seiner Umgebung und — ließ den „Göttlichen" in seiner höchst irdischen Bedrängnis. Wenn der Kaiser die erhabene Bedeutung Mozarts erkannte, wie diese und frühere Urteile von ihm bewelsen, war es da nicht eine unverzeihliche Sünde, dem unvernünftigen Publikum nachzueifern in der Vernachlässigung der Gerechtigkeit gegen den Armen? Die Italiener wie Salieri oder der Spanier Martini feierten Triumphe am Hofe und heimsten vom Kaiser Gold und Ehren ein, auch wenn sie Opern schrieben, die wie Salieris ‚Rauchfangkehrer' das Fiasko beim Publikum mehr als verdienten. Jetzt aber, wo ein Landeskind „göttliche" Opern schrieb, eine schöner als die andere, genügte es dem Landesvater, diese Thatsache einfach festzustellen und damit die Sache für beglichen zu erachten.

Und abermals tauchte in dem gedrückten Komponisten der Plan auf, auszuwandern. Nach Paris, nach London wollte er gehen. Auch an ihm bewährte sich die alte Wahr-

heit, daß der Prophet nichts in seinem Vaterlande gilt. Man sprach dem Kaiser davon, und sei es ein menschliches Gefühl, das doch endlich einmal seine Sparsamkeit gegen Mozart übermannte, sei es auch — was wahrscheinlicher ist — nur die diplomatische Überlegung einer drohenden Blamage: Josef II. ernannte Mozart im Dezember 1787 zu seinem Kammerkompositeur mit — 800 Gulden Gehalt, d. h. mit 1200 Gulden weniger als Mozarts Vorgänger Gluck bezog, der kurz zuvor am 15. November 1787 das Zeitliche gesegnet hatte.

Das war denn freilich ungefähr so viel, als Mozart seine Wohnung kostete, und nach wie vor war er auf Stundengeben und Konzertspiel angewiesen. Das Leben lastete schwer auf ihm. Vergebens wartete er als „Hofkomposítor" auf einen Auftrag, der ihm einigen Verdienst gebracht hätte. Der Kaiser hatte seine Pflicht gethan: für das billigste Geld den besten Komponisten der ganzen Welt seinem Lande erhalten zu haben, und bitter klingen Mozarts Worte über sein erbärmliches Gehalt: „zu viel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte!"

Es giebt heutzutage kein Operntheater der Welt, das den ‚Don Juan' nicht des öfteren aufgeführt hätte und noch immer zur Darstellung brächte. Schon in den ersten Jahren hatte sich die Oper über Deutschland verbreitet, Mannheim, Hamburg, Berlin waren die ersten ausländischen Etappen des Triumphzuges, der sich dann schnell nach allen vier Richtungen der Windrose fortsetzte, im Osten nach Petersburg, im Norden nach Kopenhagen und Stockholm, im Süden nach Rom und Neapel und im Westen nach Paris, London und New-York. Das hatte vorher noch keine deutsche Oper fertig gebracht. Wohl hatte einst Hasse den Italienern, Händel diesen und den Engländern, Gluck den Italienern und Franzosen bewiesen, was die deutschen Komponisten zu leisten vermöchten,

aber Mozart ist der erste deutsche Tonsetzer, der sich die unbedingte Bewunderung des ganzen Universums erzwungen und der deutschen Tonkunst die Weltherrschaft erkämpft hat. Was das bedeutet, wird ein einfaches finanzielles Rechenexempel selbst denjenigen vor Augen führen können, denen nur eine geringe Hochachtung vor „bloß geistiger" Macht innewohnt. Zur Zeit, als die italienische Oper die Weltherrschaft allein führte, also in der Zeit vor Mozart, trug auch in Deutschland alles italienischen Stempel, was mit der Oper zusammenhing. Jede Residenz, ob groß oder klein, — und es gab deren im 17. und 18. Jahrhundert eine schier unübersehbare Reihe — hatte ihre italienische Oper. Italienische Sänger und Sängerinnen und das arrogante Neutrum der Kastraten zogen unerhörte Summen aus deutschen Kassen, wie sie kein anderer Künstler, kein Gelehrter, kein General auch nur annähernd hätte fordern dürfen. Theaterbaumeister und Werkleute, Dekorationsmaler und Dekorationen, Maschinen und Maschinisten ließ man sich aus Italien kommen; Musiklehrer, Komponisten und Kopisten, Instrumente und Instrumentenspieler, selbst die Theaterdichter und Schauspieler waren zum großen Teil italienische Einwanderer, und was an Musikern und Hilfskräften der Oper nicht italienischer Import war, das war zum mindesten doch in Italien gebildet und hatte dort sein Lehrgeld gezahlt. Hunderte von Millionen deutschen Geldes gingen im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts an Italien und Italiener über, und da es in den meisten anderen Ländern nicht anders war, so bezog das italienische Volk und das italienische Nationalvermögen durch diesen Export an Musik Revenuen von ganz beträchtlicher Höhe, genau in dem Verhältnisse des Tributes, den andere Völker an Italien jährlich zahlten. Man denke bei der künstlerischen Bedeutung eines Landes nicht immer nur an die bloße geistige Macht und imaginäre Werte! Hunderttausende nähren sich von jeder

Kunst im Lande und Hunderte von Millionen werden für die Produkte der Kunst in klingender Münze verausgabt. Es ist an sich noch kein Beweis von Kunstliebe, wenn ein Staatsmann die Kunst zu fördern sucht, noch weniger aber eine Gnade gegen die Kunst; vielmehr gebietet es die Staatsklugheit und der bloße kaufmännisch-politische Sinn, die einheimische Kunst im Interesse des Staatseinkommens ebenso zu fördern, als irgend eine Industrie, ein Gewerbe, einen Zweig der Landwirtschaft, und zwar eher noch als diese, weil die Förderung weniger kostet und mehr einbringt. Nicht bloß die Künstler selbst, sondern das ganze betriebsame Volk der Kunst-Handwerker, der Instrumentenbauer, der Lehrer, der Verleger, der Schriftsteller, der Händler, der Agenten und deren ungezählte Hilfskräfte, — eine endlose Legion fleißiger Hände ist unausgesetzt in emsiger Thätigkeit, um die immateriellen Werte der Kunstwerke in immer goldener klingende Realitäten umzumünzen.

Freilich, je näher der Quelle, desto weniger vermischt mit irdischen Bestandteilen, desto reiner, heller und klarer fließt der Born der Kunst, und wenn je, so sind wir gerade bei Mozart diesem Ursprung des reinen Geistes am nächsten. Ihm selbst bot die Muse nur den bescheidenen Kranz von Lorbeer. Aber sein ist der Ruhm, in der Kunstgeschichte einen Wandel geschafft zu haben, für den ihm das deutsche Volk zu unendlichem Danke verpflichtet ist, selbst wenn es nur auf der Stufe eines nüchtern rechnenden Geldmenschen stünde. Was Italien in der Musik bis zum ‚Don Juan' hin gewesen war, das ward nun Deutschland: das weltbeherrschende Land im Reiche der Musik und ihrer Erwerbszweige. Das Ansehen Deutschlands wuchs in den Augen der musikalischen Welt mächtig empor, und unter den Strahlen der deutschen Ruhmessonne schlugen tausend lebenskräftige Keime ihre Wurzeln. Der deutsche Komponist, Virtuos und Musiklehrer ward im Aus-

lande nicht bloß gesucht, sondern auch bezahlt, wie vordem der italienische. Der deutsche Instrumentenbau blühte auf und entsandte in alle Länder seine Filialen und seine Ware, so daß es heute kein Land der Erde giebt, in welchem z. B. nicht die gewinnreiche Fabrikation von Klavieren von Deutschen begründet worden wäre. Der deutsche Musikalienverlag und Musikhandel nahmen ungeahnte Dimensionen an. Tausende von Schriftstellern und Kritikern machen die Musik zum Gegenstande ihrer Arbeit und ihres Erwerbes. Das Heer des Opernpersonales, der Dekorationsmaler, Maschinisten usw. lebt von der deutschen Oper, und auch in den kleinsten Angelegenheiten der Bühne führt Deutschland selbst im Auslande den Reigen an. Der Umschwung aber, die Peripetie in dem Drama der Musikgeschichte bezeichnen vor allem die beiden Namen „Mozart“ und „Don Juan“.

Mozart selbst schätzte den ‚Don Juan‘ neben dem ‚Idomeneo‘ am höchsten unter seinen Opern, aber er fühlte wohl, daß ihre Musik nur für die Besten seiner Zeit geschaffen sei. „Für die Wiener ist die Oper nicht, für die Prager eher, aber am meisten für mich und meine Freunde geschrieben“, — diesen Ausspruch von ihm überliefert uns ein Zeitgenosse. Gerade in Wien saßen zudem versteckte Feinde allerwärts, und so konnte es nicht fehlen, daß man auch in dieser neuen Oper Mozarts eine Unsittlichkeit erblicken wollte. Um einen ausschweifenden Lüstling zu verherrlichen, — so rief man scheinheilig — hätte er seine göttliche Kunst nicht mißbrauchen sollen, das ist Profanation und Frivolität! Aber wie wenig frivol Mozart den Don Juan auffaßte, zeigt mehr als genügend das Nachspiel der Oper, worin alle Personen, erschüttert von dem furchtbaren Untergang des trotzigen Wüstlings, sich in moralischen Betrachtungen ergehen, — sehr zum Schaden des Kunstwerkes, das ohne dieses moralische Nachspiel weit mehr packt. Die angehängte Moral ist gänzlich überflüssig und

wird auch gewöhnlich und am besten bei einer heutigen Aufführung weggelassen. Trifft also Mozart nicht vielmehr gerade der entgegengesetzte Vorwurf: daß er an dieser wichtigsten Stelle seiner Oper, in der Schlußscene, der Moral zu Liebe trivial geworden sei?

Gegenüber solchen Stimmen der Bosheit oder der Pedanterie steht eine ganze Don Juan-Litteratur, eine Legion von Aussprüchen und Abhandlungen, die alle der Bedeutung des ‚Don Juan' von immer neuen Seiten gerecht zu werden suchen. Was ein Schiller einst von der Oper hoffte, daß sie dem Idealen statt der servilen Naturnachahmung den Weg zur Bühne bahnen könnte, das hatte Mozart erfüllt, noch ehe es der große Dramatiker aussprach, und Goethe (dem seine allzu blinden Verehrer eine musikalische Autorität beizulegen pflegen, die er in keinem Betrachte besitzt) konnte ihm nach einer Aufführung des ‚Don Juan' in Weimar 1797 berichten: „Die Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich von ‚Don Juan' auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt." Auch E. T. A. Hoffmann und andere Dichter hat der ‚Don Juan' anregend beeinflußt, und so wirkte Mozarts Oper weit hinaus über die Grenzen der Musik, hinein in das Reich der Dichtung und der dramatischen Litteratur.

Nur eines wirkte sie nicht: eine Besserung der sozialen Stellung Mozarts. Seine einzige Aufgabe als Hofkomponiteur war die: — Tänze für die Maskenbälle des Hofes zu schreiben. Abgesehen von der geringen Besoldung blieb ihm nur der traurige Erwerb vom Stundengeben als Einnahmequelle. Möglich, daß er einigen Verdienst auch aus den Bearbeitungen Händelscher Werke hatte, die er für einen damals in Wiener Musikkreisen hochangesehenen Mann, den Baron van Swieten, zu den zeitweiligen Händel-Aufführungen anfertigte; wenig

genug wird es gewesen sein, denn Baron Swieten war alles andere eher als ein Verschwender. Frau Sorge lugte durch alle Fenster in Mozarts Haus. Seine Frau war stets kränklich und mehr in Bädern als zu Hause; das kostete Geld und hielt ihn in steter Besorgnis um seine heißgeliebte Gattin. Er mußte bei Freunden und Bekannten Anleihen machen, für deren Deckung er keine andere Aussicht hatte, als die Hoffnung auf eine günstigere Zukunft. Seine Stimmung ward begreiflicherweise äußerst gedrückt.

Da in der äußersten Not leuchtete ein Hoffnungsstrahl auf. Sein Schüler Fürst Karl Lichnowsky wollte ihn mit nach Berlin nehmen, wo jener genügenden Einfluß besaß, um dem von ihm verehrten Manne den denkbar günstigsten Zutritt zum Hofe des musikbegeisterten Königs Friedrich Wilhelm II. zu verschaffen. Schon längst hatte sich Mozarts Blick auf Berlin gerichtet, dessen musikalisches Leben so grundverschieden von demjenigen der Phäakenstadt an der Donau war. Hier herrschte am Hofe wie im Publikum die Oberflächlichkeit vor; die Musik galt nur als eines der liebenswürdigen Mittel, sich zu vergnügen. Dort aber in Berlin dachte man ernster von der Tonkunst. Dem Preußen war sie nicht ein Ausfluß, sondern ein Hilfsmittel der Kultur, ein Bildungsmittel. Das gab dem berlinischen Musikleben eine ernste Richtung. Die Bachsche Musik stand hier in höchstem Ansehen und steter Übung, die Schüler J. S. Bachs, wie Philipp Emanuel Bach, Agricola, Kirnberger u. a., hatten der norddeutschen Tonkunst die unbedingte Hingabe an jene instrumentale Mehrstimmigkeit und jene strengen, mehr verstandesmäßigen als gefälligen Formen eingeimpft, die das norddeutsche Musikleben in einen tiefen Gegensatz zu dem süddeutschen brachten. Die wienerische Musiktändelei war in Berlin ebenso verhaßt als in Wien die norddeutsche Pedanterie. Als Zeichen gewaltiger Kraft der Wirkung muß es daher betrachtet werden, wenn

Süddeutsche, wie Mozart und Haydn, in Berlin, oder Norddeutsche, wie später Beethoven, in Wien festen Fuß gefaßt haben; kein besseres Kompliment wußten die Norddeutschen Mozart zu machen, als „daß er Bach am nächsten käme".

Durch Baron van Swieten, der in den siebziger Jahren als österreichischer Gesandter in Berlin gelebt hatte, war Mozarts Blick nach dem Norden gelenkt worden. Mit Mozarts Hilfe versuchte Swieten die Berliner Aufführungen vorzugsweise Händelscher Werke in Wien einzubürgern, und Mozart hatte auf seine Veranlassung ein tiefgehendes Studium der Händelschen und norddeutschen Musik unternommen. Der Name Bach aber klang ihm besonders vertraut. Wenn Mozart auch von Sebastian Bach niemals in derjenigen Stärke imponiert worden ist, wie es die einseitigen Bachschwärmer von jedermann verlangten, und wenn er sich auch weit mehr zu Händel hingezogen fühlte, so war Sebastian doch der Vater seines vielgeliebten und von ihm auf das höchste verehrten Christian Bach.

Nichts konnte Mozart gelegener kommen als eine Reise in jenes Land, wo man den Komponisten nicht als einen Belustiger und seine Werke nicht als eine Sache des augenblicklichen Vergnügens auffaßte, und wo ein König, selbst tüchtiger und gebildeter Violoncellspieler, seine Musiker nicht bloß ehrte, sondern auch bezahlte. Friedrich Wilhelm II. kannte noch dazu Mozart recht wohl. Die ‚Entführung aus dem Serail' hatte er aufführen lassen, und Mozarts Quartette spielte er selbst mit Vergnügen. Ungeduldig erwartete er den Besuch des Meisters. Nun hörte der König ihn auch als virtuosen Klavierspieler und erfreute sich an den freimütigen und schlagenden Antworten des genialen Musikers. Er hätte sich keinen besseren Kapellmeister wünschen können als Mozart, und die dreitausend Thaler Gehalt, die der König Mozart angeboten haben soll, „wenn er auch erst über Jahr und Tag

zu ihm käme", würden bei der unabsehbaren Bereicherung, die eine so günstige Wendung in Mozarts Leben auch in dem preußischen Musikleben und in der Musik überhaupt unzweifelhaft bewirkt hätte, nicht verschwendet gewesen sein. Doch Mozarts Bedenken, seinen Kaiser zu verlassen, scheint den König veranlaßt zu haben, den Plan stillschweigend fallen zu lassen, und so hatte es bei einem Auftrage des Königs, ihm ein Quartett zu schreiben, und einem Honorare von hundert Friedrichsd'or sein Bewenden.

Karg über alles Erwarten war auch sonst die pekuniäre Ausbeute seiner Reise. Die Konzerte, die Mozart in Berlin und Leipzig veranstaltete, waren überaus schwach besucht, und als er am 4. Juni 1789 nach zweimonatiger Abwesenheit wieder nach Wien zurückkehrte, war seine Lage um keines Haares Breite gebessert. Dennoch ist die Reise nach Berlin nicht vergeblich gewesen, wenn sie auch nur seinem Nachruhm zugute gekommen ist. Die vielen wahren oder halbwahren Anekdoten, die man sich noch lange von ihm in Berlin und Leipzig erzählte, beweisen wohl am besten, wie mächtig der Eindruck gewesen ist, den sein Spiel und seine schier unbegreiflichen Fähigkeiten namentlich auf ernste Leute machten. Freilich sein unscheinbares Äußere, seine kleine Gestalt, der wenig bedeutende Ausdruck seines Gesichtes und die allzu ungezwungene Natürlichkeit seines Wesens machten auf denjenigen, der ihn zum erstenmale sah, durchaus nicht den Eindruck eines gewaltigen Geistes. Wer seine geistige Bedeutung kannte und ihn zum erstenmale erblickte, das kleine, modisch gekleidete Männchen mit dem bartlosen Gesicht, dem gemütlich breiten weanerischen Dialekt und der kecken Beweglichkeit, — der fühlte eine arge Enttäuschung; mehr als einmal geschah es, daß man mit irgend einem taktlosen Ausspruche seiner Überraschung Ausdruck gab. Dann konnte freilich Mozart sehr empfindlich werden, denn begreiflicher Weise erschien ihm sein

Äußeres ganz normal, wie es auch in der That war. Denn nichts war Mozart fremder und verhaßter als Pose und Affektiertheit, durch die doch den Menschen am meisten imponiert oder doch der Zwang auferlegt wird, sich mit jemand zu beschäftigen. Bei niemand trifft es mehr zu als bei Mozart, daß das wahre Genie erst dort beginnt, wo die äußere Genialthuerei aufhört, und das Wort: „wer so aussieht wie ein Musiker, ist gewöhnlich keiner“ scheint Karl Maria von Weber vor allem im Hinblick auf Mozart eingefallen zu sein.

XI.

Mozarts wirtschaftlicher Ruin.

‚Così fan tutte'.

(1789—1790.)

„O Gott! Ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verlohren. — Schon letztens als ich bei Ihnen war wollte ich mein Herz ausleeren — allein ich hatte das Herz nicht! — und hätte es noch nicht — nur zitternd wage ich es schrifftlich — würde es auch schrifftlich nicht wagen — wenn ich nicht wüßte, daß Sie mich kennen, meine Umstände wissen und von meiner Unschuld, meine unglückseelige, höchsttraurige Lage betreffend, gänzlich überzeugt sind. O Gott! anstatt Danksagungen komme ich mit neuen Bitten! — anstatt Berichtigung mit neuem Begehren. Wenn Sie mein Herz ganz kennen, so müssen Sie meinen Schmerz hierüber ganz fühlen; daß ich durch diese unglückseelige Krankheit in allem Verdienste gehemmt werde, brauche ich Ihnen wohl nicht zu wiederholen; nur das muß ich Ihnen sagen, daß ich ohngeachtet meiner elenden Laage, mich doch entschloß bei mir Subscriptions-Academien zu geben, um doch wenigstens die dermalen so großen und häufigen Ausgaben bestreiten zu können, denn von Ihrer freundschaftlichen Zuwartung war ich ganz überzeugt; aber auch dies gelinget mir nicht; — mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, daß ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage

eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten! — (Den 15ten Juli) Da es jetzt doch scheint, daß es mit meinem lieben Weibchen von Tag zu Tage besser geht, so würde ich doch wieder arbeiten können, wenn nicht dieser Schlag, dieser harte Schlag dazu käme; — man tröstet uns wenigstens, daß es besser gehe — obwohl sie mich gestern Abends wieder ganz bestürzt und verzweifelnd machte, so sehr litte sie wieder und ich — mit ihr. (Den 14ten Juli) Aber heute Nacht hat sie so gut geschlafen und befindet sich den ganzen Morgen so leicht, daß ich die beste Hoffnung habe; nun fange ich an wieder zur Arbeit aufgelegt zu seyn — aber ich sehe mich wieder auf einer andern Seite unglücklich — freylich nur für den Augenblick! — Liebster, bester Freund und Bruder — Sie kennen meine dermaligen Umstände, Sie wissen aber auch meine Aussichten, bey diesem, was wir gesprochen, bleibt es; so oder so, Sie verstehen mich; — unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederika und 6 Quartetten für den König, welches ich alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse; nebstbei tragen mir die 2 Dedicationen auch etwas ein; in ein paar Monathen muß mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden sein, folglich können Sie, bester Freund, bey mir nichts riskiren; nun kömmt es blos auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 fl. leihen wollen oder können? — ich bitte, bis meine Sache entschieden ist, Ihnen alle Monath 10 fl. zurückzuzahlen; dann (welches längstens in einigen Monathen vorbey seyn muß) Ihnen die ganze Summe mit beliebigen Interessen zurückzuzahlen, und mich anbey noch auf Lebenslang für Ihren Schuldner erklären, welches ich auch leider ewig bleiben müssen, indem ich nie im Stande seyn werde, Ihnen für Ihre Freundschaft und Liebe genug danken zu können. — Gottlob; es ist geschehen; Sie wissen nun alles, nehmen Sie nur mein Zutrauen zu Ihnen nicht übel und bedenken Sie, daß ohne Ihre Unterstützung die Ehre, die Ruhe und vielleicht das Leben Ihres Freundes und Bruders zu Grunde geht; ewig Ihr verbundenster Diener, wahrer Freund und Bruder W. A. Mozart."

So schrieb Mozart an einen Freund und Bruder des

Freimaurerordens, den Kaufmann Michael Puchberg, am 12. Juli 1789 kurz nach seiner Rückkehr nach Wien. Der Brief muß ihm sehr schwer geworden sein, denn mehrere Tage brauchte er dazu, und dann noch versah er ihn mit einer Nachschrift: „Ach Gott! — ich kann mich fast nicht entschließen, diesen Brief abzuschicken! — und doch muß ich es!" usw. Schon öfter war er den Freund um „Unterstützung" angegangen und nicht immer mit Erfolg; bereits vor seiner Berliner Reise hatte er sich bei Puchberg wegen seiner „Zudringlichkeit" entschuldigen und öfter schreiben müssen, um endlich ganze fünfundzwanzig Gulden geliehen zu erhalten. Jetzt kam er gar mit der Forderung einer großen Summe, zuerst von 2000 Gulden, die er nun auf 500 ermäßigte. Seine Ehre, seine Ruhe und sein Leben hing davon ab, so schreibt er, und die Angst, die furchtbare, bittere Notwendigkeit, sich so erniedrigen zu müssen, lugt aus jeder seiner Zeilen. Ein betrübendes Zeugnis seiner erniedrigenden Lebenslage ist jener Brief, der in seiner geistigen Verwirrnis, mit seinen Widersprüchen und seinen angstvollen Hoffnungen eine deutlichere Sprache redet, als die beweglichste Schilderung es vermöchte. Auf den Tod krank war sein Weib und er aller Geldmittel bar.

Nur eine Hoffnung hat er noch: Berlin. Für den preußischen König und seine älteste Tochter Friederike will er Sonaten und Quartette schreiben, vielleicht giebt das seinem trostlosen Geschick die erhoffte Wendung. Aber seine Gedanken wollen nicht quellen, wie vordem, sie sind zerrissen, wie sein Herz. Nur zu einer Sonate und einem Quartett reichte seine Schaffenskraft hin, und beiden merkt man die Unfreiwilligkeit ihrer Entstehung deutlich genug an. Er schickte sie nach Berlin, und wenigstens die schlimmste Not war gehoben, als ihm der König eine goldene Dose mit 100 Friedrichsd'or übersandte. Nur noch zwei von den sechs

beabsichtigten Quartetten entstanden im nächsten Jahre. Der Wunsch, nach Berlin überzusiedeln, mag Mozart damals wohl stärker beschäftigt haben; aber ein einziges gnädiges Wort von seinem Kaiser Josef erstickte diesen Gedanken im Keime. „Wie, Sie wollen mich verlassen, Mozart?" fragte ihn der Kaiser überrascht und ungnädig, als Mozart ihm von der günstigen Aufnahme erzählte, die er beim König von Preußen gefunden hatte; aber sogleich fiel ihm Mozart abwehrend ins Wort: „Majestät, ich bleibe!" Nicht einmal die kurze Zeit ließ Mozart dem Kaiser, sich den drohenden Verlust nur ein klein wenig vorzustellen und sich zu besinnen, mit wie kargem Lohne der Monarch den genialen Komponisten bisher an sich gebunden hatte; und bezeichnend ist es für Mozarts oft betrogene Liebe zum österreichischen Kaiserhause, daß er diese einzige günstige Gelegenheit zur Besserung seiner entsetzlichen Lage ungenutzt vorüber gehen ließ, gerade jetzt, wo er es am dringendsten benötigte. Wohl hatten seine Freunde Recht, ihm darüber Vorwürfe zu machen, aber er entgegnete ihnen unwirsch: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran!"

Sein opferwilliger Patriotismus wurde vom Kaiser durch den Auftrag zu einer neuen Oper belohnt, und binnen kurzem stand ‚Così fan tutte osia La scuola degli amanti' (So machen es alle, oder die Schule der Verliebten) auf dem Papier, um am 26. Januar 1790 aufgeführt zu werden. Daß sie nur wenig Beifall erringen konnte, läßt sich denken, auch ohne daß wir es wissen; denn einen abgeschmackteren Text konnte Da Ponte nicht aussuchen. Zwei Schwestern sind mit zwei Offizieren verlobt, die eine Wette auf ihre Treue eingehen und sie nun, nachdem sie scheinbar abgereist sind, in Verkleidung auf ihre Treue erproben. Aber die beiden Mädchen fallen schnell den vermeintlichen Fremden zu, denn „so machen sie es alle!" Wer hier die Anklage der Frivolität erheben will, ist ganz im Rechte. Aber Mozarts

Musik beteiligt sich nicht an der Lascivität, wie es die Tonkunst sehr wohl durch pikante Rhythmen, durch leidenschaftlich erregende Akkorde und lüsterne Melodieen zu thun imstande ist (man denke nur an Offenbachs Operetten), sondern sie ist durchaus würdig gehalten. Der einzige Vorwurf, den man Mozart machen kann, aber auch muß, ist der künstlerische: daß er überhaupt das Textbuch zur Komposition angenommen hat. Doch wir kennen die Gründe dafür nur zu gut. Mozart brauchte Geld und hatte keine Zeit lange zu wählen und zu mäkeln; er mußte zugreifen, wo sich ihm ein leidlicher Verdienst bot. Kein Wunder, daß man auch hier empfindet, wie seine Seele nicht ganz im Schaffen aufgegangen ist; die Sorge um die Gegenwart und Zukunft seiner Familie stand einer völligen Hingabe des Geistes an seine Arbeit störend im Wege. Oft greift er zu ganz äußerlichen musikalischen Effektmitteln, wie er es vorher nie gethan, zur äußeren Ton- oder vielmehr Wortmalerei. Da wird das Schluchzen und das Herzklopfen durch Ton und Rhythmen angedeutet und das Rauschen der Winde durch die Musik nachgeahmt. Dergleichen befremdet bei einem Mozart, der doch sonst solch äußerliche und handwerksmäßige Wirkungen immer nur so verwendet, daß sie gleich den einzelnen Pinselstrichen in einem großen Gemälde dem Ganzen dienen und niemals selbständig hervortreten. Im ‚Idomeneo', im ‚Figaro', im ‚Don Juan' findet sich wohl genug der Tonmalerei, und welche dramatische Musik könnte sie überhaupt entbehren? Aber dort tritt uns die Musik entgegen als Träger des Stimmungsgehaltes der ganzen Situation, sodaß man sich der einzelnen Pinselstriche, aus denen das Gemälde besteht, gar nicht erst bewußt und ihrer erst nachträglich, beim nüchternen Durchprüfen der Einzelheiten, gewahr wird.

So bedeutet denn ‚Così fan tutte' in der That einen Schritt abwärts, trotz aller Melodieenschönheit und dem

musikalischen Wohllaut, die Mozart selbst im Unglück nicht verließen. Aber das Maß der Sorge war noch nicht erschöpft, ein Schlag kam zum anderen. Am 20. Februar 1790 starb Kaiser Josef. Hatte Mozart bei all seiner Verehrung nur wenig Aufmunterung und Gunst von ihm erfahren, jetzt kam er vom Regen in die Traufe. Denn der Nachfolger Josefs Leopold II. war weder ein Freund der Musik überhaupt, noch insbesondere derjenigen Leute, die bei seinem Vorgänger in Gnade gestanden hatten; zu diesen ward — eine Ironie des Schicksals — auch Mozart gerechnet! Mozarts Bewerbung um die zweite Kapellmeisterstelle oder eine andere Vergünstigung wurde stillschweigend zu den Akten gelegt und er bei jeder Gelegenheit offensichtlich vernachlässigt. Selbst seine Bitte, sich den Hofmusikern, die zur Krönung des Kaisers nach Frankfurt befohlen wurden, anschließen zu dürfen, ward ihm abgeschlagen.

Aber Mozart ließ die Hoffnung nicht sinken; er ließ all sein Silbergeschirr versetzen, nahm sich einen Wagen und fuhr auf eigene Kosten nach Frankfurt. Denn er meinte, es müßte bei den Festlichkeiten doch wohl für einen Virtuosen seiner Bedeutung ein Plätzchen geben und eine Gelegenheit zu Konzert und Geldverdienst blühen. Doch er irrte sich. Bitter enttäuscht und von dem Notwendigsten entblößt kehrte er nach Wien zurück. „Kurz ich bin, — so schreibt er an seinen Freund Puchberg, — da ich keine wahren Freunde finde, gezwungen bei Wucherern Geld aufzunehmen; da es aber Zeit braucht, um unter dieser unchristlichen Klasse Menschen doch noch die christlichsten aufzusuchen und zu finden, so bin ich dermalen so entblößt, daß ich Sie, liebster Freund, um alles in der Welt bitten muß, mir mit Ihrem Entbehrlichsten beizustehen .... Liebster, bester Freund und Bruder, — entziehen Sie mir meiner Zudringlichkeit wegen Ihre Freundschaft nicht und stehen Sie mir bei. Ich verlasse mich ganz auf

Sie und bin ewig Ihr dankbarster Mozart.“ Und besonders schmerzlich ist für uns die Nachschrift: „Nun habe ich zwei Scolaren, ich möchte es gern auf acht Scolaren bringen; suchen Sie es auszustreuen, daß ich Lektionen annehme.“ Also nicht einmal das Stundengeben wollte ihm mehr glücken! Der Brief ist datiert vom 17. Mai 1790, stammt also noch aus der Zeit vor der Reise. Damals wählte er noch unter den Wucherern, jetzt aber fiel er ihnen wahllos anheim. Der Künstler von Gottes Gnaden mußte mit einem dieser Ehrenmänner ernsthaft den Plan besprechen, auf 2000 Gulden künftiger Verlagseinnahmen die Hälfte in bar geliehen zu erhalten, die andere Hälfte aber in — Tuch! Das Schicksal schritt seinem furchtbaren Ende mit eisigem Hohne entgegen.

Der arme, von allen Seiten so hart bedrängte Mann wehrte sich mannhaft gegen sein grausames Geschick, das alles niederschlug, was er unternahm, das ihn auserwählt zu haben schien, um auf ihn die Vergeltung für die Sünden seiner Zeit zu häufen. Sein empfindsames und weiches Herz ward indes trotz alledem nicht verstockt, sein froher Mut schlug nicht in Verbitterung um und seine Thatkraft verglomm nicht unter der Asche der steten Sorge. Wie viele wohl würden gleiche Mannhaftigkeit, ähnlichen Frohmut und so großes Vertrauen in die Zukunft solchem stetigen Fehlschlagen aller und jeder Hoffnung entgegenzusetzen vermögen? Wie ein ausgedörrtes Stück Land jeden Tropfen auflechzt, den der Himmel darauf fallen läßt, so lebte auch Mozart auf im Kreise guter und fröhlicher Freunde. Er freute sich trotz seiner Not mit den Fröhlichen, und in seiner unendlichen Armut teilte er doch mit den wahren oder angeblichen Schicksalsgenossen das wenige, was er besaß. Von den 100 Friedrichsd'or, die er in Berlin vom Könige erhielt, lieh er einem Unbekannten, der ihn darum bat, 100 Thaler; seinen Schwager, den Geiger

Hofer, nahm er aus Mitleid mit nach Frankfurt, und mit den Erzeugnissen seiner Arbeit war er so freigebig, daß er für jeden, der ihn darum ersuchte, gutmütig das Verlangte komponierte. Hierin war er, sonst so arm, ein Verschwender, wie ihn die Welt selten gesehen hat. Wurde seine Gutmütigkeit dann gar zu sehr ausgenutzt und er unmittelbar geschädigt und betrogen, dann hatte er dafür nur ein Wort: „Laßt ihn laufen, den Lump!“ und damit war die Sache für ihn erledigt. Ein Beispiel für viele. Ein polnischer Graf, entzückt von seinem Klavierquintett, übersandte ihm ungebeten 100 halbe Souverainsd'or, wobei er ihn nebenhin ersuchte, gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte für ihn zu schreiben. Die Geldsendung hätte jeder andere ebenso aufgefaßt wie Mozart, nämlich als erfreuliches Zeichen der Anerkennung, und nicht jeder hätte sich dafür so bedankt, wie Mozart es that: er schickte dem Grafen die Originalpartitur des Quintettes. Damit war die Sache eigentlich abgethan. Aber später verlangte der Graf sein Geld zurück und ließ dann — Mozarts Quintett stechen! Einen noch schlimmeren Betrug an ihm, ebenfalls von einem Grafen ausgeführt, werden wir noch kennen lernen.

Auf diese und ähnliche Weise ward Mozarts Gutmütigkeit nur zu oft von Verlegern, Musikalienhändlern, Schauspieldirektoren und falschen Freunden schmählich ausgenutzt. Der Vertrieb mit Mozarts Kompositionen hat dem Musikalienhandel einen riesigen Aufschwung gegeben, — der Komponist selbst hatte wenig oder garnichts davon. War es schon für jeden Komponisten damals, wo kein Gesetz das Verlagsrecht garantierte, nicht leicht, über die Kinder seiner Muse in ihrem Gange durch die Öffentlichkeit zu wachen, so war dies für den unablässig schaffenden Mozart geradezu eine Unmöglichkeit. Wie hätte er wohl auch Zeit und Lust haben sollen, stets zu kontrollieren, daß Abschriften seiner Werke nicht ohne Honorar

überallhin verbreitet würden? Froh und beglückt, wenn er nur seiner Muse leben konnte, überließ er sorglos den geschäftlichen Nutzen aus seinen Werken den Ärmeren im Geist.

Was hat man nicht alles vorgebracht, um Mozart allein die Schuld an seinem Unglück zuzuschieben! Wie oft hat man gar zu Verleumdungen ärgster Art gegriffen, um seinen wirtschaftlichen Ruin aus seiner eigenen Schuld heraus zu erklären!

Man hat sich nicht gescheut, von dem liederlichen Leben Mozarts zu reden, der überall Liebschaften angeknüpft habe und dem Trunke ergeben gewesen sei. Glücklicherweise kann die Forschung die Nichtigkeit dieser elenden Anwürfe klar genug nachweisen. Mozarts sogenannte Liebschaften beschränken sich auf ein paar Fälle, in denen ihm eine unmoralische Handlungsweise auch bei strengstem Maßstabe nicht nachzuweisen ist. Wollte man bei Beethoven in dieser Beziehung böswillig sein, so würde er Mozart gegenüber als ein wahrer Don Juan figurieren. In der That, böser Wille, der nach jeder Gelegenheit haschte, um ihm einen sittlichen Makel anzuheften, hat Mozart sein ganzes Leben hindurch und bis über das Grab hinaus wie ein furchtbarer Schatten begleitet. Wir kennen den dunklen Versteck der giftigen Zungen, die überall raunten und zischelten, wo Mozart auf Glück und Ehre hoffte. Das unselige Salzburg ist der Ausgangspunkt jener Verleumdungen gewesen, die dann Konkurrentenneid und Klatschsucht von Mund zu Mund trugen. Wir kennen die Salieri, Peter Winter, Kozeluch und wie die Biedermänner alle heißen, deren persönliche Charaktere die Forschung als zweideutig und wenig zuverlässig festgestellt hat; aber ihren infamen Verleumdungen hat alle Welt geglaubt, und Mozart that nichts, um sie zu widerlegen. Es ekelte ihn an, sich zu vertheidigen, wo er sich unschuldig fühlte; zudem lieben bekanntlich Lästerzungen nicht das Licht.

Greifen wir von allen den schlimmsten Fall heraus. Mozart giebt einer verheirateten Frau Klavierstunde. Ihr Mann wird eifersüchtig; er greift zum Rasiermesser, um seiner Frau die Kehle zu durchschneiden, und tötet sich dann selbst. Das furchtbare Ereignis wird viel besprochen, ganz Wien erörtert es, und ist schon der öffentliche Klatsch in aller Welt hämischen Charakters, so war das unter der Nachhilfe vieler Feinde ganz besonders der Fall. Aber ist dies alles ein Beweis von Mozarts Schuld? Ist die wahnwitzige Eifersucht jenes Unglücklichen ein Beleg dafür? Nie hat man von einer behördlichen Vernehmung Mozarts über diesen Fall gehört, die im Falle seiner Schuld gewiß nicht ausgeblieben wäre; nie auch hat man gehört, daß Mozart zu der überlebenden Frau Beziehungen gepflogen und weiter unterhalten habe, und nie davon, daß seine eigene Gattin irgend einen Verdacht gegen ihn darüber geäußert hat. Wohl aber wissen wir, daß Mozart bis zu seiner Verheiratung nie eines Weibes Gunst genossen hat; daß er seine Frau geradezu abgöttisch liebte und verehrte; daß sie sehr eifersüchtig war und schon bei (vermutlich harmlosen) Schäkereien mit dem Dienstmädchen arg mit Mozart ins Gericht ging; daß endlich sie nicht ihm, wohl aber er ihr verschiedene Male über Unzartheit im Verkehr mit dem anderen Geschlechte Vorwürfe machte. Und wie nahe lag für Mozart die Versuchung, wie leicht wäre die Erfüllung gewesen, da seine Constanze viele Jahre lang krank und häufig von ihm getrennt war!

Nicht anders steht es mit den Vorwürfen über Mozarts angebliche Trunksucht. Er liebte fröhliche Gesellschaft und ein „Punscherl" wohl, und da es ihm in der Stille der Nacht am meisten mit dem Komponieren von statten ging, bedurfte er des körperlichen Anreizes, um sich aufrecht zu erhalten. Aber er war kein Schlemmer, auch dafür haben wir Zeugnisse genug. Schon als Knabe war Mozart im Essen und Trinken zum Er-

staunen des Vaters mäßig, und als er sich mit Constanze verlobte, war der Grund zum Zerwürfnis des Brautpaares mit der Mutter Weber gerade deren Unmäßigkeit im Trinken. Als dann einst der Vater Mozart das Ehepaar in Wien besucht, da findet dieser fast puritanisch strenge Sittenrichter bei aller Wohlhabenheit seines Sohnes, der 2000 Gulden auf die Bank legen könne, „die Hauswirtschaft, was essen und trinken betrifft, im höchsten Grade ökonomisch", und aus seinen späteren Jahren spricht es Mozart in einem Briefe selbst aus, daß sich ein zu reicher Trunk an ihm schwer rächen würde. Und sind nicht Mozarts 700 Werke ebenso viele Zeugen für die physiologische Gesunderhaltung seiner Geistesthätigkeit? Bei seinem eminenten Schaffen und Arbeiten hätte er nicht einmal die Zeit dazu gehabt, ein Trunkenbold zu sein.

Der geringste Vorwurf, aus welchem man auch Mozarts wirtschaftlichen Ruin hergeleitet hat, ist der, daß er, bis in sein Mannesalter von seinem Vater in Unmündigkeit gehalten, niemals zum Manne geworden und immer ein Kind geblieben sei, das den Ernst des Lebens nicht habe begreifen können. Aber auch das hat seinen Vorbehalt. Gewiß war der Vater in einem großen Irrtum befangen, als er glaubte, dem Sohne alle Selbst- und bitteren Enttäuschungen ersparen und jedes Zickzack des Weges, der durch das Geröll und zwischen den Felsblöcken zur Höhe leitet, vermeiden zu können. Geraden Weges wollte er ihn führen zum Gipfel des Ruhmes und sonniger Sorglosigkeit. Er bedachte nicht, daß je höher desto steiler der Gipfel wird und desto mehr der kühne Kletterer auf sich selbst, auf eigene Kraft und eigenen Mut angewiesen ist. Doch das Schicksal half selbst nach. Mit wuchtigem Hammer schmiedete es Wolfgang zum Mann, Schlag um Schlag. An der Leiche der Mutter im fremden Lande, am Grabe aller seiner Hoffnungen im unseligen Salzburg, in der bösesten Stunde der Trennung vom Erzbischofe, im Kampfe

um die Geliebte, im steten Ringen mit seinen Widersachern war Mozart gestählt worden zu einem Manne, dem nichts fremd geblieben war, was irgend das Leben den Menschen lehren kann. Hellster Sonnenschein, aber auch furchtbarstes Unwetter und Regenschauer gingen in einer Fülle über ihn hinweg, wie selten über ein Leben. Er hätte ein Idiot sein müssen, wenn er bei solch wechselvollen Schicksalen ein Kind geblieben wäre, das hilflos nur immer nach einem Gängelbande ausschaute.

Sein Herz freilich blieb kindlich in seiner Weichheit und Reinheit und Empfindsamkeit, sein Charakter harmlos und naiv, sein Gemüth edel und allen guten Regungen zugänglich. Doch diese Naivität des Charakters wolle man nicht verwechseln mit der Naivität des Geistes und der Erfahrung! Seiner Weltkenntnis war — wiederholt sei es betont — nichts fremd geblieben, und seine Briefe zeigen, wie tief er in das Leben auch dort hineingeschaut hat, wo ihn der Anblick nicht ergötzen konnte. Nicht aus Unkenntnis der banalen Wirklichkeit und des realen Lebens lebte und webte sein Geist in den reineren Atmosphären der Kunst und des Geistesschaffens und nicht aus Mangel an Fähigkeit, das Leben zu genießen, wandte er sich von ihm ab. Er wollte genießen und war selbst mit dem wenigsten zufrieden, was es ihm bot. Wie konnte er lustig sein im Kreise der Seinigen und mit guten Freunden, wie scherzte er übermütig, schmiedete Knittelverse, maskierte sich oder setzte kleine scherzhafte Scenen, wie die Geschichte von Constanzes verlorenem Bande, in Musik! Aber nur wo es harmlos herging, war es ihm wohl, fühlte er sich in die sonnigen langen Tage seiner Kindheit zurückversetzt und ward wieder zum Kinde. Das waren Stunden reinen Vergnügens für ihn und die daran Teilnehmenden, und um so fröhlicher genoß er sie, als er sie mit bescheidenen Mitteln sich selbst schuf. Denn das

Leben außer ihm und seinem Freundeskreise bot ihm wenig Freude.

Die gesellschaftlichen Kreise Wiens waren in der damaligen Zeit durchsetzt von Selbstsucht und Frivolität, und namentlich waren die Kreise seines Berufes durch das intrigante Italienertum an der untersten Grenze des Anstandes angelangt. Die italienischen Musiker, von jeher rücksichtslos nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht, sahen immer deutlicher die Gefahr, die ihnen und ihrer Stellung von Mozarts Wirken her drohte. Nur durch Intrigue konnten sie sich noch im deutschen Lande behaupten, und sie machten reichlich von ihr Gebrauch. Je näher aber Mozart seinem Ziele kam: an die Stelle der italienischen Oper die deutsche zu setzen, desto eifriger wurden sie hierin. Sie vergifteten unablässig den guten Ruf des thatkräftigen Gegners, sie unterminierten jeden Weg, der ihn zum Kaiser und zur Macht hätte führen können, und mischten allem, was Mozart that und sprach, eine gehässige oder verdächtige Bedeutung bei. So ward dem kühnen Geiste sein Weg immer schwerer und saurer, und er selbst immer einsamer und müder.

Wäre es Mozart gelungen, eine feste Lebensstellung zu erringen, die ihm eine sichere wirtschaftliche Basis gegeben hätte, so wäre es gewiß unter sonst gleichen Umständen nicht so schnell mit ihm zu Ende gegangen. So aber mußte er schaffen, um sich und seiner Familie den Lebensunterhalt zu sichern. Er, dem alle Mittel der Anlagen, des Geistes und der Kunst zu Gebote standen, wie keinem vor oder nach ihm — Händel vielleicht ausgenommen —, er war gezwungen, sich mit dem verhaßten Stundengeben abzuplagen und Arbeiten zu übernehmen, die ihn weder interessierten noch in seinem Lebensziele förderten, Konzerte zu geben, die niemand besuchte, und schließlich mußte er noch froh sein, wenn er überhaupt Arbeit bekam. Zu edel, um an dem Intriguenspiel

rings um ihn her teilzunehmen und gegen die Minen seiner Feinde Gegenminen zu legen, zu hochdenkend, um sich gegen Infamien zu verteidigen, war er der rastlosen und klugen Maulwurfsarbeit seiner Neider schutzlos preisgegeben; er kämpfte, ehrlich und offen bis zur kleinsten Kleinigkeit, einen ungleichen Kampf. Was er auch begann, wie sicher und glücklich er es auch durchführte, — die Früchte seines Strebens blieben aus; was er unternahm, schlug fehl. Kein Wunder, daß er zuweilen irre wurde an der Welt, daß ihm der Gedanke kam an unheimlich wirkende Mächte, die den Menschen lautlos umgeben und führen. Mozart ward Fatalist. Seine letzten Werke und sein letztes Lebensjahr tragen davon das unverwischbare Gepräge.

Otto Jahn, der das Leben Mozarts durch seine Arbeit, seinen Scharfsinn und seine eigene hohe Lebenserfahrung so hell durchleuchtet hat, hat dies wuchtige Moment im Leben Mozarts zu leicht gewogen. Er spricht öfter als einmal aus, daß Mozarts Mangel an Interesse für das Materialistische des Lebens der Urgrund seines wirtschaftlichen Ruins gewesen sei. Prüft man aber diesen Gedanken an der Hand der Briefe Mozarts, so ergiebt sich die überraschende Thatsache, daß im Gegenteil sein Interesse am Materialistischen, insbesondere am Pekuniären durchaus vorhanden und lebhaft war. „Brav Geld machen" bezeichnet er in seinen Briefen aus Frankreich und aus Wien an seinen Vater immer wieder als seine nächste greifbare Absicht derart, daß es fast unangenehm auffällt. Er konnte recht erregt werden über ein Fehlschlagen dieser Absicht und war stolz und hoch erfreut, wenn sie glückte. Nirgends zeigt er sich lässig, wo es gilt, Geld oder eine feste Stellung zu erwerben, er scheut sich vor nichts, weder vor dem unermüdlichen Besuchmachen, noch vor dem Ausspüren besonderer Eigenheiten von Personen, an deren Wohlwollen ihm lag, um danach seine Widmungs-Kompositionen einzu-

richten, noch vor Stunden- und Konzertgeben. Er schmiegt sich leicht und geschmeidig allen Umständen und allen Forderungen an; er baut bei Zeiten vor, um später dies oder jenes zu erreichen; so bewarb er sich noch in seinem Todesjahre um die Stellung eines Kapellmeister-Adjunkten beim Stephansdome, um sich die Anwartschaft auf die Kapellmeisterstelle nach dem Tode ihres Inhabers Hoffmann zu sichern; er giebt mit seiner falschen Geliebten von ehemals, seiner Schwägerin Aloysia Lange, gemeinschaftliche Konzerte, weil sie sich gut bezahlt machen; er hat auf seine Klavierkonzerte Acht, und damit die Partituren nicht in eines Konkurrenten Hände fallen und von anderen gespielt werden können, nimmt er auf Reisen nur die Orchesterstimmen mit, um selbst aus einer bezifferten Baßstimme zu spielen, — kurz er versäumte keine Pflicht, die ihm als dem Ernährer seiner Familie und klugem Hausvater zukamen. Zuweilen ging er darin sogar, wie es scheint, zu weit. Als sein Vater gestorben war, entzweite er sich mit seiner geliebten Schwester wegen dessen Hinterlassenschaft. „Wenn Du noch unversorgt wärest, — so schreibt er 1787 an sie, die Baronin von Berchthold, — so brauchte es dieses alles nicht. Ich würde, was ich schon tausendmal gedacht und gesagt habe, Dir alles mit wahrem Vergnügen überlassen; da es Dir aber nun sozusagen unnütz ist, mir aber im Gegenteil es zu eigenem Vorteil ist, so halte ich es für Pflicht, auf mein Weib und Kind zu denken." Wenn gerade die Schwester von ihm schreibt: „er konnte das Geld nicht regieren, heiratete ein für ihn gar nicht passendes Mädchen gegen den Willen seines Vaters, und daher die große häusliche Unordnung bei und nach seinem Tode", so ist daran ganz bedingungslos das eine wahr, daß Constanze Mozart weder nach Erziehung noch nach Charakter im Stande war, einen geregelten und ersprießlichen Haushalt zu führen, und daß die unbegreifliche, grenzenlose Liebe Mozarts zu der

weder schönen noch sanften, weder gebildeten noch häuslich erzogenen Frau sein Verhängnis geworden ist.

Mozart selbst war ein Charakter, der weniger danach fragte, wieviel er ausgab, als vielmehr, wieviel er verdiente. Das Geld war ihm nur das Mittel zum Zweck und an sich selbst eine quantité negligeable; das ist der Standpunkt eines jeden groß und edel Denkenden. Darum kam es ihm ganz und gar nicht darauf an, einem armen Schlucker unter die Arme zu greifen, auch wenn er selbst kaum noch einen Gulden in der Kasse hatte, — konnte er doch morgen das Zehnfache wieder verdienen! Das mag Gutmütigkeit sein, aber Schwäche ist es nicht: vielmehr ist es Vertrauen auf die eigene Stärke. Und wenn er dabei zuweilen von einem Unwürdigen verbrecherisch hintergangen wurde — wie von dem Klarinettisten Anton Stadler, der ihm in der Zeit seines wirtschaftlichen Niederganges all sein Geld und schließlich gar den Versatzschein für sein Silberzeug abschwindelte, — so war diese Gutmütigkeit zwar ein Unrecht gegen sich und seine Familie, das aber seiner Menschenwürde und seinem unerschütterlichen Edelmute das herrlichste Zeugnis ausstellt. Die bittere Not des Lebens, die dem Edeln nur zu vertraut war, von der Menschheit zu nehmen, das bildete gerade in den letzten Jahren seines inhaltreichen Lebens seinen heißesten Wunsch.

Sich selbst über des Lebens Bitterkeit emporzuheben, dazu wußte er ein anderes Mittel. Wer je das Ave verum, das er in der ärgsten Not komponierte, gehört hat, der kennt den Zauber, der uns auf Augenblicke allen irdischen Zweifeln und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufnimmt, mit dem uns kaum ein anderer so zu umstricken weiß, als Mozart.

Doch diese Stunden der glücklichen Vergessenheit waren — man halte sich das stets gegenwärtig! — zugleich eben-

soviel Stunden angestrengter, konzentrierter Arbeit, welche an Geist, Körper und Gemüt gleichzeitig die höchsten Anforderungen stellten, in denen der Komponist seine Kräfte ganz verausgabte. Ihnen traten nicht, wie in früheren glücklicheren Zeiten, Stunden gemütlicher Erholung gegenüber, wo sich sein Geist ausruhen konnte zu neuem Schaffen, sondern sein Haus war eine Stätte aufreibender Sorge geworden. Seine kranke Gattin und sein kleines siebenjähriges Söhnchen Karl — zwei andere Kinder waren ihm bald wieder gestorben — fehlten ihm überall mit ihrem lustigen Geplauder, und der Vereinsamte war meist sich selbst und seinen trüben Gedanken überlassen. Eine traurige Müdigkeit lagerte sich über sein sonst so fröhliches Wesen und brachte ihn mit sich selbst in Widerspruch. Nicht Bitterkeit, sondern nur Wehmut beschlich ihn, wenn er an sein Leben voller Fehlschläge dachte, und die bange Sorge um die Zukunft seines Weibes und seines Kindes nagte unablässig an seinem zartempfindenden Herzen. Er wollte fröhlich sein, aber das rauhe Schicksal drückte ihn darnieder. Resigniert ergab er sich in sein hartes Los.

XII.

‚Die Zauberflöte‘.

(1791.)

Noch einen Troſt von anderer Art ſuchte Mozart auf, wenn ihn des Lebens ganzer Ekel packen wollte. Von Hauſe aus in ſtrenger Religioſität erzogen, blieb er ſein ganzes Leben hindurch in engen Beziehungen zur Religion; nur ſtreiften dieſe allmählich alles Dogmatiſche von ſich ab. Sein Vater mit ſeiner Anlage zur Kritik, die ſich nicht ſelten auch gegen das Pfaffentum und die Bigotterie wendete, hatte davon zu viel auf ſeinen Sohn vererbt, als daß dieſer nicht davon Gebrauch gemacht hätte; die ſchmähliche Haltung des kirchlichen Fürſten von Salzburg und ſeiner geiſtlichen Umgebung beſchleunigte den Bruch mit den Dogmen der katholiſchen Kirche.

Ein Zug der Reaktion gegen die teilweiſe arg verrotteten kirchlichen Zuſtände ging unter der Regierung des Kaiſers Joſef durch das ganze Land. Das Streben nach Aufklärung und Bildung förderten beſonders die geheimen Verbrüderungen, die in dem mächtigen Freimaurerorden ihren ſtärkſten Stützpunkt fanden. Fürſten, wie Friedrich der Große und Joſef II. ſelbſt, unterſtützten dieſen, und die Geiſteshelden der deutſchen Litteratur, wie Leſſing, Herder, Wieland, Goethe, gehörten ihm an. In Wien war die Freimaurerloge „zur

wahren Eintracht" 1781 entstanden, mit Alxinger und Aloys Blumauer an ihrer Spitze, und gewann rasch eine bedeutende soziale Macht. Ihre Absichten waren vor allem: Aufklärung und echte Humanität zu verbreiten, ein warmes Mitgefühl für Unterdrückte und Leidende zu pflegen und den Armen und Elenden nach Kräften zu helfen. Das waren Ziele, die in Mozarts Charakter und Lebensauffassung tief gegründet waren; die Verbrüderung edel strebender Geister war ihm Ideal, gleichgiltig, welchem Stande sie angehörten. Denn, so rief er damals bei dem Bruche mit dem Erzbischof: das Herz allein adelt den Menschen!

Bald nach seiner Befreiung aus der erzbischöflichen Knechtschaft trat er (1783) in den Freimaurerorden. Er war einer seiner begeistertsten Anhänger, und man konnte gerade ihn dort gut brauchen. Mit großer Feierlichkeit wurden die Handlungen des Ordens begangen, und wie sich die Mitglieder großenteils aus den Kreisen von Schriftstellern, Gelehrten und Künstlern zusammensetzten, mochte man auch die Musik nicht missen. Mozart komponierte zu den Freimaurerfesten die Gesänge, und so floß für ihn das Freimaurertum mit seiner Tonkunst und seinem innersten Glaubensziel in Eines zusammen.

Ein Punkt war es besonders, der je länger je mehr Mozarts Aufmerksamkeit fesselte und für sein Geistesleben von immer größerer Bedeutung ward: die Lehre der Freimaurer vom Tode. Sie betrachteten das irdische Leben nur als eine Stufenleiter zu der Vollendung des menschlichen Ideales. Ungetrübt durch irdische Furcht und Hoffnung, unbeirrt durch die Schranken der Geburt, des Standes, der Nationalität und anderer trennender Konventionen, über die Niederungen und tausend Schwächen des menschlichen Lebens zur göttlichen Glückseligkeit sich emporzuschwingen, das bedeutete der Tod dem Freimaurer. Das Leben mit

seinen Schrecknissen und Leiden war nur eine Reihe von Prüfungen, die eine höhere Weisheit dem Menschen in immer wachsender Steigerung auferlegt, um ihn zu stählen und zu kräftigen, bis er schließlich die nackte Wahrheit ohne Schaudern und Verwirrung in ihrem blendenden Lichte zu schauen vermöge.

Dies ward Mozarts Lebensphilosophie. In ihrer Beleuchtung gewann ihm sein ganzer schwerer Gang durchs Leben ideale Färbung und geheimnisvolle Bedeutung. Je weiter er selbst auf der Stufenleiter dieser Erkenntnis emporklomm, desto mehr glaubte er auch sein eigenes ihm selbst geheimnisvolles Leben zu verstehen, desto klarer ward es ihm, daß trotz allem Bösen hienieden eine höhere Weisheit und gütige Allmacht sein Leben wunderbar lenke zu einem umso schöneren Leben nach dem Tode.

Der Tod hatte seine Schrecken für ihn verloren. Schon damals, als er einsam an der Leiche seiner Mutter trauerte, mochten ihm solche Ahnungen gekommen sein; seine Briefe an den Freund des Mozartschen Hauses Bullinger und an den Vater atmen bereits etwas von dieser Gefaßtheit. Und als es im Jahre 1787 mit dem Vater zu Ende ging, da schrieb er ihm, den er ebenfalls zur Freimaurerei bekehrt hatte, vier Wochen vor dessen Ende: „Da der Tod genau zu nehmen der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen".

So bildete die Freimaurerei für Mozart einen untrennbaren Bestandteil seines Empfindens und Denkens, ohne den seine letzten Lebensjahre für uns unverständlich bleiben. Und

diese männlich gefaßte Stimmung, die dem Tode allen Stachel nimmt und welche die dunkeln Schatten des Lebens mit mildem Lichte erhellt, findet in seinen Kompositionen ihren verklärenden Widerschein. Über fast allen Werken aus seinen letzten Jahren liegt dieser feuchte Schimmer überirdischer Seligkeit, über dem Ave verum und über der „maurerischen Trauermusik bei dem Todesfalle der Brüder Mecklenburg und Esterhazy" glänzt er, wie über seinem letzten Klavierkonzert und seinen letzten Instrumentalsachen, und besonders über der ‚Zauberflöte' und dem Requiem.

Die ‚Zauberflöte' kann man vor allem als eine musikalische Verkörperung des Freimaurertums Mozarts ansehen. Schon die Umstände, unter denen er zur Komposition dieses Zauberwerkes der Musik schritt, sind damit eng verquickt. Bereits in Salzburg hatte er die Bekanntschaft desjenigen Mannes gemacht, der ihn zu seiner Schöpfung anregte, Emanuel Schikaneder. Fünf Jahre älter als Mozart war Schikaneder ein Mann, der so recht als Prototyp eines wandernden Schauspieldirektors mit allen Vorzügen und Fehlern gelten kann. Vielgewandt und routiniert, mehr dem Gelderwerb als der Kunst lebend und deshalb nicht schüchtern in der Wahl seiner Mittel, auf eine große Menschenmenge zu wirken, aber auch begabt mit einem schnellen Blick, das Wirkungsvolle zu erkennen, ohne musikalische Bildung, aber mit Mutterwitz und einer natürlichen Anlage für das Niedrigkomische in der Musik reichlich versehen, war er zugleich ein jovialer Lebemann, der mit seiner autoritativen Bonhomie den gutmütigen Mozart persönlich wie künstlerisch zu fesseln und zu beeinflussen wußte. Schon in Salzburg hatte er Mozarts Genie in seinen Dienst gestellt, als er dort 1780 mit seiner Truppe auftrat, und die Musik zu ‚Thamos' und zur ‚Zaide' geht vermutlich direkt oder indirekt auf Schikaneders Anregung zurück. Seit jener Zeit war Schikaneder in Öster-

reich, Ungarn und Baiern mit seiner Truppe umhergezogen und schließlich kam er als ein Schiffbrüchiger 1787 nach Wien, wo er die Direktion eines Volkstheaters auf der Wieden übernahm. Hier spielte er nun kleine komische Opern nicht nur auf, sondern auch unter Brettern, denn das Theater war nicht viel besser als eine große Jahrmarktsbude.

Schikaneder konnte sich also auf seine frühere Freundschaft mit der Familie Mozart berufen, als er im März 1791 zu Mozart mit der Bitte kam, ihm in seinen argen Geldverlegenheiten zu helfen. Ein Armer bettelte bei dem Armen. Die gewiß theatralisch bewegliche Erzählung Schikaneders von seinem wechselnden Geschick und seinem Fall aus früherer Wohlhabenheit in drückende Not mag wohl schnell Mozarts Verständnis und Mitgefühl erweckt haben, und die hohe Meinung des Mannes, der in Mozart seinen Retter pries, wenn er für sein Theater eine Oper schriebe, packte diesen bei seiner schwächsten Seite. Wer Mozart Vertrauen zu ihm und seinem Können entgegenbrachte, der hatte bei ihm gewonnenes Spiel. Zudem war aber Schikaneder — ein für den überzeugten und begeisterten Anhänger der Freimaurerei schwerwiegendes Moment — ebenfalls Freimaurer, Mozart hatte ihn in der Loge „Zur gekrönten Hoffnung" wiedergesehen.

Schikaneder hatte auch schon einen Stoff für die zukünftige Oper bereit. Nicht eine eigentliche, große Oper sollte es werden, sondern mehr ein lustiges Singspiel, worin der Dialog gesprochen wurde und reichliche Lieder und Instrumentalsätze eingeflochten werden sollten. Den Stoff hatte Wielands Sammlung von Feen- und Geistermärchen „Dschinistan" geliefert, die vor einem Jahre (1789) erschienen war. Die Märchen waren sehr schön und hatten nur den einen Fehler, daß sie mehrere Dichter zur Abfassung von Operntexten anregten. So entnahm Giesecke der Sammlung Wielands den

Stoff zu seinem ‚Oberon, König der Elfen', einer Oper, die mit der Musik von Paul Wranitzky durch Schikaneder in reicher Ausstattung und mit großem Erfolg gegeben wurde, und die neu geplante Oper sollte ebenfalls ein Märchen aus dem Dschinistan, betitelt ‚Lulu oder die Zauberflöte' von Liebeskind benützen. Ganz Zauberei ist die Handlung: der Fee Perifirime hat ein böser Zauberer einen vergoldeten Feuerstrahl und ihre Tochter geraubt, nur ein unschuldsvoller Jüngling kann ihr beide wieder gewinnen. Sie findet einen solchen in Prinz Lulu von Koraffan, stattet ihn mit Zauberflöte und Zauberring aus, und so bringt dieser nach vielen Gefahren das Geraubte der Fee zurück. Dies der ursprüngliche Text.

Mozart hatte seine Bedenken, aber Schikaneder ließ ihn nicht los, und damit Mozart ihm ja nicht entschlüpfe, richtete er ihm im Gartenpavillon neben dem Theater eine Wohnung ein und sorgte für alles Nötige, auch für frohe Gesellschaft, die den Komponisten bei guter Laune halten sollte. Freilich weder Schikaneder noch der schon oben genannte verlumpte Klarinettist Stadler, noch die übrigen Theaterleute waren eine würdige Gesellschaft für Mozart, und gewiß geschah alles von ihrer Seite aus, um ihn auf ihr eigenes moralisches Niveau herabzuziehen. Daß dies aber gelungen sei, widerlegen sichere Anzeichen. Gewiß, Mozart brauchte gerade jetzt mehr denn je der Anregung und Aufmunterung, wie sie ihm das leichtlebige Künstlervölkchen in reichem Maße bieten konnte. Schon aus künstlerischen Gründen war er auf diese Gesellschaft angewiesen, denn er hatte sich noch nie um Zauberopern gekümmert und war überhaupt mit der Form des Singspieles nicht mehr vertraut; deshalb bedurfte er der Anweisung von den Theaterleuten, welche die Erfordernisse hierzu genau kannten, und besonders war ein stetes mündliches Besprechen des gemeinsamen Werkes mit Schikaneder unab-

weisbar. Zudem war er allein, seine Frau in Baden, und die gedrückte Stimmung ließ er sich gern wegscherzen, um wenigstens einige Geisteserholung zu haben. Er freute sich, wenn andere fröhlich und vergnügt waren und war — selbst im Grunde der Seele ein Freund von Neckerei und übermütigem Scherz — gewiß kein Spielverderber.

Aber daß er, wie man nach seinem Tode ausgesprengt hat und heute noch geneigt ist zu glauben, damals in einem lockeren Leben aufgegangen wäre, das dann die unmittelbare Ursache seines frühen Todes gewesen sei, das widerlegt sich durch seine unausgesetzte, übereifrige Arbeit, wie durch die fleißigen, unverändert zärtlichen und offenherzig-lustigen Briefe an seine Gattin, weiter durch sein außerordentlich reges Interesse an Kirchenmusik und Angelegenheiten religiöser Art gerade in dieser Zeit. Schon im vorigen Jahre, als er sich beim Kaiser um die zweite Kapellmeisterstelle bewarb, wies er mit Recht auf seine Vertrautheit mit dem Kirchenstil hin; im Mai 1791 bewirbt er sich um die Kapellmeister-Adjunktenstelle am Stephansdom und dirigiert nun öfters Messen seiner Komposition. Er schreibt seiner Frau, daß er „mit einer Kerze in der Hand in der Josephstadt mit der Prozession gehen" werde.

Wenn Mozart es so ernst nahm mit seiner Anwartschaft auf ein kirchliches Amt, so ist es bei seinem stetigen Streben nach einer gesicherten Lebensstellung eine Thorheit anzunehmen, daß er die nahe Erfüllung seines Herzenswunsches durch ein lockeres Privatleben wieder aufs Spiel gesetzt habe. Aber noch mehr. Mit einem der hervorragendsten Mitglieder jener leichtlebigen Gesellschaft, mit dem schon öfters erwähnten Stadler, verknüpfte ihn ein ganz anders geartetes Band, als das kameradschaftlicher Liederlichkeit. Abgesehen davon, daß Stadler ein ausgezeichneter Klarinettist war, für den Mozart noch wenige Monate vor seinem Tode sein für die

moderne Virtuosität epochemachendes Klarinettkonzert schrieb, hatte Mozart ihn zu seinem Vertrauten erwählt, mit dem er gemeinsam eine eigene Freimaurerische Gesellschaft „Die Grotte" stiften wollte. Die Statuten dazu hatte er schon entworfen. Damit machte er freilich den Bock zum Gärtner. Denn Stadler war ein Possenreißer und Cyniker der schlimmsten Sorte, der zu all diesen ernstgemeinten mystischen Plänen Mozarts in dessen Gegenwart ein ernstes Gesicht schnitt, um sich hinter seinem Rücken über ihn lustig zu machen. Er verstand das Heucheln ganz vortrefflich und trieb mit Mozarts heiligem Ernste und seinem unentwegten Vertrauen ein schmähliches Spiel, ohne daß dieser es merkte. Das mag denn für das lockere Völkchen manchen Spaß abgegeben haben, und um so mehr mochte es sie kitzeln, Mozart genarrt zu sehen, als er selber gern mit anderen seinen Spott trieb. Denn er mußte „halt immer einen Narren haben", schreibt er einmal an seine Frau.

So arbeiteten Schikaneder und Mozart gemeinschaftlich an ihrem Opern-Singspiel, ziemlich getreu nach jenem Märchen in Wielands Sammlung, nur daß bei geänderten Namen das Liebespaar Tamino und Pamina in den Vordergrund der Handlung traten und jenem in Papageno ein lustiger Gefährte gegeben wurde. Freilich ist die Dichterschaft Schikaneders mit Recht stark in Zweifel zu ziehen, so sehr er auch später die Welt hat glauben machen wollen, daß er die eigentliche Seele dieser Arbeitsgemeinschaft gewesen sei, und sich brüstete, wie er Mozart eigentlich erst auf die richtigen Schlager geführt, wie er seine Melodieen verbessert und wirkungsvoll gemacht habe, und wie er gar der Urheber des berühmten Papagenoliedchens „Ein Mädchen oder Weibchen" wäre. Es scheint von alledem kaum ein Wort wahr zu sein. Der Dichter des Textes ist vielmehr vermutlich der Schauspieler und Chorist in der Schikaneder-

schen Truppe Karl Ludwig Giesecke, der Verfasser jenes ‚Oberon', dessen Stoff ebenfalls dem ‚Dschinistan' entnommen war. Mit diesem übrigens sehr gebildeten Mann, der 1833 als Professor der Mineralogie in Dublin gestorben ist, stand Schikaneder vom ‚Oberon' her in Beziehung, und wahrscheinlich war ‚Die Zauberflöte' eine Zwillingsschwester von ‚Oberon', die beide ursprünglich Schikaneder zur Wahl gestellt worden waren. Daß Giesecke seine Autorschaft später nicht reklamiert hat, kann bei seiner späteren Stellung nicht wunderbar erscheinen, er mochte wahrscheinlich sich und die Welt nicht an die Zeit seiner Choristenlaufbahn erinnern, zumal Schikaneder ein Charakter war, mit dem er sich nicht ohne Schaden in einen Streit einlassen konnte. Auch ward, wie wir sehen werden, in der That sein Autor-Anrecht durch die spätere Änderung stark in Frage gezogen. Nicht einmal die „Schikanedersche Originalgestalt" des Papageno ist ferner Schikaneders Eigentum, sie ist vielmehr der Oper ‚Kaspar der Vogelkrämer' von Hensler entlehnt, die am 31. März 1791 über die Bühne ging.

Mozart war anfangs Juni mit dem ersten Akte fertig, als plötzlich am 8. Juni 1791 das Theater in der Leopoldstadt eine Karrikatur-Oper über die Bretter gehen ließ, die Schikaneder und Mozart in Schrecken setzte. ‚Kasperl der Fagottist' war es, der mit der Musik des beliebten Singspielkomponisten Wenzel Müller das Publikum derartig entzückte, daß sie bis zum 7. November desselben Jahres, also innerhalb der fünf Sommermonate, nicht weniger als 126 mal gegeben werden konnte. Der Text war von Joachim Perinet nach demselben Märchen ‚Lulu oder die Zauberflöte' bearbeitet, das Schikaneders Oper zu Grunde lag, und bei dem Riesenerfolge der Wenzel Müllerschen Oper war an eine erfolgreiche Konkurrenz nicht im entferntesten zu denken. Anderseits war Mozarts Musik bereits zu weit vorge-

schritten und gefiel Schikaneder viel zu gut, als daß er auf die ‚Zauberflöte' hätte verzichten sollen. So wurde denn schnell geändert, was geändert werden konnte, um der neuen Oper ein anderes Aussehen zu verleihen. Der ursprünglich beabsichtigte rein komische Charakter wurde fallen gelassen, um gegen ‚Kasperl den Fagottisten' abzustechen; eine ernste Tendenz trat an dessen Stelle und diese war — ganz nach Mozarts Sinne und augenscheinlich auf seine Veranlassung — eine freimaurerische. Dadurch erklärt sich der befremdliche Zwiespalt zwischen dem ersten und den nachfolgenden Akten leicht.

So spielte nun die Oper im Heimatslande der Mysterien und angeblichen Vaterlande der Freimaurerei, in Ägypten. Der räuberische Zauberer ward zu einem Hohenpriester von Isis und Osiris, und umgekehrt die gekränkte Fee zum bösen Prinzip der niederen Leidenschaften, von denen sich Schritt um Schritt das Liebespaar erst reinigen muß, um endlich zur glückseligen Vereinigung zu gelangen. Alles ist in der Oper mystisch-symbolisch. Selbst die Musik prägt den freimaurerischen Charakter aus, und besonders charakteristisch ist das dreimalige Klopfen, mit dem die Freimaurer sich anzumelden pflegten, in dem Rhythmus . Trotzdem aber ist das Ganze nicht bloß dem Eingeweihten verständlich. Denn die Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis — wie sie Herder nennt — fühlt jedermann unmittelbar durch. Wenn man den Text oft genug als albern und kindisch hingestellt hat, so thut man ihm bitter Unrecht. Allerdings lassen die Sprache und der dichterische Ausdruck zuweilen viel zu wünschen übrig, aber der Kern, der eigentliche Inhalt und Gedankengang ist tief und poetisch, die Gestalten lebendig und wirksam in ihrem mannigfaltigen Gegensatz und das Ganze mit seinen theatralischen und Dekorations-Effekten durchaus bühnengerecht. Es ist sicher-

lich kein schlechtes Zeichen für das Textbuch, daß ein Goethe sich allen Ernstes damit beschäftigte, einen zweiten Teil zur „Zauberflöte“ zu schreiben. Denn was er über seine Helena sagte, trifft zu: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“

Freilich durch sich allein hätte der Text nicht entfernt die nachmalige Bedeutung gewinnen können. Börnes Witzwort ist nicht ganz unrichtig, daß durch Mozarts Musik der Name Schikaneder unvergänglich gemacht worden sei, wie die Mücke im Bernstein. Der goldene Fluß der Melodieen, die so schnell ins Ohr fallen und auch dem Ungebildetsten verständlich sind, ist in seiner Unerschöpflichkeit ein Wunder des Mozartschen Genies. In keiner Oper vor- und nachher ist solch ein Reichtum schöner Melodieen angehäuft, denn es giebt überhaupt kein Stück in der ganzen Partitur, das nicht ein „Schlager“ ist. Und dabei zeigt sich die höchste aller Künste: mit den geringsten Mitteln die stärkste Wirkung zu erzielen. Hier liegt das Geheimnis der Bedeutung Mozarts und seines künstlerischen Werdeganges. Nicht, wie bei anderen, haben sich in seinem künstlerischen Entwickelungsgange die Kunstmittel an Zahl und Mannigfaltigkeit gesteigert, sondern sie haben sich immer mehr vereinfacht; dennoch bilden im Gegensatz dazu die intensiven Wirkungen, die Mozart mit den abnehmenden Kunstmitteln erreicht, eine aufsteigende Linie. Es fehlt kaum eine der musikalischen Formen in der „Zauberflöte“, nicht einmal die Fuge; aber der Laie wird ihrer nicht gewahr, weil sie nicht als Fuge, sondern als dramatisches Ausdrucksmittel erscheint und deshalb wie an ihrem natürlichen Platz empfunden wird. So hat selbst dies komplizierteste aller polyphonen Gebilde alles verstandes-

mäßig Erklügelte abgestreift und fließt dahin in lichter Klarheit, als könnte es jeder Laie womöglich auch komponieren. Nur der musikalisch tiefer Gebildete sieht und weiß, welch große Kunstübung dazu gehört, den Laien wie den Fachmann zu gleicher Zeit zu befriedigen, zu entzücken, zu begeistern.

Diese Einfachheit der künstlerischen Hilfsmittel und Formen hat man abermals auf Schikaneders Einfluß zurückzuführen versucht. Er hatte nur eine sehr mäßige Baßstimme und eine höchst mangelhafte musikalische Bildung, und deswegen — so sagt selbst Jahn — habe sich Mozart auf einfache, volksmäßige Melodien und Lieder beschränkt. Die Mangelhaftigkeit der musikalischen Mittel Schikaneders und seines Personals sind aber nicht der einzige Grund dafür. Die herzgewinnende Einfachheit wohnt überhaupt den meisten Tonwerken des Meisters aus seinen letzten Jahren inne. Die viele Tanzmusik, die er kurz zuvor schreiben mußte — Köchel zählt allein 41 Menuette, Ländler, Contratänze usw. auf, doch werden es in Wirklichkeit erheblich mehr gewesen sein —, hat gewiß einigen Einfluß darauf gehabt, und dabei reizte ihn der Umgang mit seinem achtjährigen Söhnchen zur Komposition manches Kinderliedchens. Den Kinderliedton treffen in der That viele Melodieen der ‚Zauberflöte', und noch heute singt unsere Schuljugend das Papagenolied mit Höltys Texte „Üb immer Treu und Redlichkeit".

Reminiscenzenjäger haben viel Aufsehens davon gemacht, daß sich in der ‚Zauberflöte' so manche Ähnlichkeit mit bereits vorhanden gewesenen Melodieen hat nachweisen lassen. Es ist wahr, der Anfang des Liedes „Ein Mädchen oder Weibchen" klingt stark an eine Phrase des protestantischen Chorales „Nun lob mein Seel' dem Herren" an, dessen Melodie schon 1540 erscheint. Will man daraus den Schluß ziehen, daß Mozart diese Melodie etwa von seiner Berliner Reise mit

heimgebracht und sie kopiert habe, so kann darauf hingewiesen werden, daß das St. Gallener Gesangbuch eine uralte katholische Hymnenweise verzeichnet, die dieselbe melodische Phrase sogar als Anfang besitzt. Schlimmer scheint es um Mozarts Erfindungskraft zu stehen bei dem Anfangsmotiv seiner vielbewunderten Ouverture zur ‚Zauberflöte'; denn die beiden ersten so prägnanten Takte nimmt Clementi für sich in Anspruch, der bei einem Wettkampfe mit Mozart vor Josef II. eine seiner Sonaten mit ihnen begann und später, als er diese Sonate neu auflegte, dies ganz ausdrücklich vermerkte. Damit beschuldigte er Mozart des Plagiats; und nochmals, in einem wunderschönen Adagio seines Gradus ad Parnassum beklagte sich Clementi über Mozarts Unrecht, indem er dem wehmütigen Stücke Vergils Wort als Motto gab: Tulit alter honores (ein anderer trug die Ehren davon). Aber schon zwei Jahre vor dem Wettkampfe erschien eine Kantate von einem gewissen Collo im Druck, die ebenfalls mit jenem Motiv beginnt und an die Mozarts Ouverture weit mehr erinnert, als an Clementis Sonate. Wo bleibt da Clementis Recht? Ist nicht vielmehr er der Plagiator, — wenn man hier überhaupt von einem Plagiate reden darf?

Den Vorwurf, den man Mozart aus diesen und ähnlichen Zufälligkeiten hat machen wollen, und die Behauptung von einem Nachlassen seiner Erfindungskraft ist ganz unberechtigt. Wer volkstümlich schreiben will — und das war Mozarts Absicht — muß sich notwendigerweise mehr oder weniger an Typen anlehnen, die dem Volke vertraut sind. Alles Typische kennzeichnet sich dadurch, daß es in seinen Elementen beschränkt ist. Einem Komponisten, der sich ans Volk wendet, steht weniger Auswahl an Kunstmitteln frei, als jedem anderen, und dieser Zwang, sich in beschränktem Kreise zu bewegen, führt häufig unwillkürlich zwei oder mehrere Komponisten zu vorübergehenden, übereinstimmenden Melodie-

bildungen. Dazu kommt, daß die ‚Zauberflöte' aller Welt von Kindesbeinen an bekannt und vertraut ist, derartige Parallelen also auch allgemein leicht kontrolliert werden können. Da ist es denn ein Wunder, ein glänzendes Zeugnis für den unerschöpflichen Melodien-Bronnen, der in Mozarts Phantasie unaufhörlich quoll, daß solcher Parallelen nicht weit mehr haben entdeckt werden können. Überall fühlt man die Volkstümlichkeit, die Volksverständlichkeit durch, und dennoch wird Mozart nie — wie andere bei gleicher Absicht — trivial und platt.

Das ist es, warum Beethoven die ‚Zauberflöte' für Mozarts größtes Werk erklärte, hier zeige er sich am meisten als Künstler und als deutscher Mann. War Mozart bisher immer nur als deutscher Interpret italienischer Operntexte aufgetreten, so that er hier den letzten kühnen Schritt: er komponierte nicht nur in deutscher Weise, tiefsinnig und mit wahrer psychologischer Durchdringung seines Stoffes, wie es dem deutschen Komponisten von jeher eigen gewesen ist, sich aber bei ihm mit ungeahnter Schönheit der Melodik verbindet; jetzt war auch die letzte Rücksicht auf die bisher noch immer nominell herrschenden Italiener gefallen: die erste Oper mit deutschem Texte ist Mozarts ‚Zauberflöte'.

Nun erst war sein Lebenswerk vollendet und gekrönt, und wenn ihn jetzt das Schicksal von der irdischen Bühne abberief, so konnte er doch mit dem beseligenden Bewußtsein dem Tode entgegen sehen, einen der kühnsten Kämpfe, die jemals die Geschichte seiner Kunst gesehen hat, bis zum endlichen und entscheidenden Siege durchgekämpft zu haben: mit der ‚Zauberflöte' feiert die deutsche Oper ihre Auferstehung zu einem Leben voll Glanz und weltbeherrschender Macht.

Als am 30. September 1791 ‚die Zauberflöte' in Schikaneders Bretterbude unter des Komponisten eigener Leitung

über die Bühne ging, war es, als ob selbst dieses Publikum des weltgeschichtlichen Geistes der Oper einen Hauch verspürte. Völlig bestürzt waren die Zuhörer nach dem ersten Akt über diese Musik. In solchen Tönen hatte noch keiner zu ihnen gesprochen, weder Wenzel Müller, noch Wranitzky, noch irgend einer jener Lieblinge der Wiener, die mit ihren hübschen Possenmelodien das Ohr vergnügten, aber weder den Geist fesselten, noch jemals daran dachten, als etwas anderes zu gelten denn als Leute im Dienste der Posse und des Kasperltheaters. Ganz still ward es in diesem Publikum, das sich 120mal bei den platten Späßen von ‚Kasperl dem Fagottisten' königlich amüsiert hatte; sie spürten wohl gar ein Lüftchen, gegen diese Art der Musik zu protestieren, aber dazu war sie ihnen doch wohl zu schön, und still und enttäuscht gingen die Gigerl vom Ring nach Hause. Sie merkten, hier waren sie nicht an ihrem Platze. Mozart selbst wollte auch nicht den halben Hervorrufen Folge leisten, Schikaneder mußte ihn dazu zwingen. Aber an Stelle des Karrikatur-Opern-Publikums drängten andere, ernstere Scharen. Schikaneder ließ nicht nach, die Oper aufzuführen, und immer stärker schwoll der Erfolg an, bis dann ‚die Zauberflöte' eine Zugoper ward von einer bis dahin in der Musikgeschichte unerhörten Wirkung. Am 23. November 1792 feierte Schikaneder die hundertste, am 22. Oktober 1793 die zweihundertste Aufführung. Die wievieltausendste kann man jetzt wohl feiern?

Schikaneder war, wie er es von der ‚Zauberflöte' erhofft, seiner Nöte überhoben. Aber auch dem Komponisten entging — zum erstenmale in seinem Leben! — der wohlverdiente Lohn nicht. Der ungeheuere Erfolg der ‚Zauberflöte' öffnete ihm mit einem Schlage den Ausblick in das ersehnte Land der allgemeinen Anerkennung, und die angenehmsten Aussichten für die Zukunft beflügelten seine unermüdliche Schöpferkraft.

Der ungariſche Adel that ſich zu einer Subſkription zuſammen und ſicherte ihm eine jährliche Penſion von tauſend Gulden zu; eine noch ergiebigere Subſkription ward ihm von Freunden ſeiner Muſik in Amſterdam geſichert. Der Stern des Glückes ſtieg ſtrahlend empor am Lebenshimmel des armen Vielgeprüften.

XIII.

‚Titus' und das Requiem.

(1791).

Mitten in die Arbeiten zur ‚Zauberflöte' hinein fielen Mozart zwei unerwartete Aufträge zu. Im Juli kam zu ihm ein Unbekannter. Lang und hager war der Mann in grauer Kleidung und von befremdlichem Aussehen, der ihm einen anonymen Brief mit der Anfrage überbrachte, ob er eine Totenmesse schreiben wolle und wann er sie liefern wolle. Das Honorar wurde im voraus bezahlt; aber alle Fragen Mozarts nach dem Besteller und dem Namen des Boten waren vergeblich, und die einzige Antwort, die er darauf erhielt, war, daß er sich nur keine Mühe geben möge, weiter danach zu forschen, sie würde umsonst sein.

Jeden anderen würde diese geheimnisvolle Botschaft befremdet haben, wieviel mehr den schon zum Mysticismus geneigten Mozart! Indessen hatte er kaum Zeit, lange darüber nachzudenken, denn rasch gesellte sich eine neue Arbeit dazu. Die Landstände in Prag beauftragten ihn mit einer Oper anläßlich der Krönung des Kaisers Leopold zum König von Böhmen. In wenigen Wochen sollte er das alte Textbuch Metastasios zu La Clemenza di Tito mit neuer Musik versehen haben. Reiz hatte der schablonenhafte, echt italienische Operntext begreiflicherweise gerade jetzt für Mozart am

wenigsten, wo er den letzten und entscheidenden Schlag gegen diese Sorte von Opern zu führen im Begriff war. Daß er dennoch, trotz der großen Eile und seinem sich noch dazu plötzlich einstellenden Unwohlsein etwas künstlerisch Vollkommenes geleistet hat, ist ein erneuter Beweis seiner unbegreiflichen Schaffenskraft. Am 6. September schon ward die Oper unter seiner Leitung vor dem Kaiser in Prag aufgeführt, aber sie fiel durch, und niedergeschlagen und krank kehrte Mozart nach Wien zurück. Die geistige Überanstrengung forderte körperliche Ruhe, die ihm nicht werden sollte. Denn die ‚Zauberflöte' mußte fertig werden, und der geheimnisvolle Besteller harrte seines bezahlten Requiems.

Als er nach Prag hatte abreisen wollen und eben im Begriff war, in den Reisewagen zu steigen, da hatte auch schon jener unheimliche Mann hinter ihm gestanden, der wissen wollte, wie es nun mit dem Requiem stände? Mozart vertröstete ihn auf seine Rückkunft nach Wien und er hielt Wort. Sobald er die ‚Zauberflöte' fertig hatte, ging er trotz schwerem körperlichen Unbehagen mit Feuereifer an das Requiem, und die Arbeit erfüllte ihn bald dermaßen mit Interesse, daß er kaum noch an anderes dachte, als nur an die Totenmesse.

Wir haben schon gesehen, wie eifrig Mozart der Anregung des Barons van Swieten gefolgt war, der ihn besonders auf Händel hingewiesen hatte. Jahrelang hatte sich Mozart mit Neubearbeitungen Händelscher Tonwerke, wie Messias, Alexanderfest, Cäcilienode und Acis beschäftigt, und immer mehr war seine Hochachtung vor Händels Titanengeiste gewachsen. Mozarts religiöser Sinn fand in dessen Oratorien köstliche Nahrung, und seine in den letzten Jahren immer stärker hervortretende Hinneigung zur religiösen Musik machte ihm Händels Vorbild immer werter. Das Requiem zeigt an mehreren Stellen deutlich dessen Einfluß, die Hauptmotive zum Requiem Da eis und Kyrie eleison lehnen sich an solche von Händel an.

Es kann für den Psychologen kaum ein Zweifel aufkommen, daß die Musikgeschichte bei einer längeren Lebensdauer Mozarts einen ähnlichen Entwickelungsprozeß bei diesem erlebt hätte, wie bei Händel. Von der Opernkomposition wandte Händel sich allmählich zum Oratorium, dessen noch ungebildete Form und Gestalt er zur Vollendung brachte. Was er bei dem Theater gelernt hatte, die kraftvolle, dramatische Ausdrucksweise, das wendete er nun bei diesem neuen halb kirchlichen, halb weltlichen, immer aber tief psychologischen Zweige der Musik mit staunenswertem Taktgefühl an. Ähnlich Mozart. Auch in ihm bereitete sich in den letzten Jahren seines Lebens ein wunderbarer Wandel vor. Auch er glühte bis dahin für die Oper, sein ganzes Sein schien mit dem Theater verwoben und verquickt, und dennoch hatte Natur und Erziehung einen religiösen Keim in ihn gelegt, der tief in seinem kindlich innigen Gemüte wurzelte und schon in Salzburg herrliche Sprossen getrieben hatte. Immer sinniger, überirdischer, frommer wird seine Musik, und himmlische Klänge mischen sich selbst in die Tonwelt des Theaters. Alles was Mozart in den letzten Lebensjahren geschaffen hat, — die ‚Zauberflöte' nicht ausgeschlossen, — läßt ahnen, nein, läßt mit Sicherheit erkennen, daß er seine ihm zugesagte zukünftige Stelle als Domkapellmeister voll ausgefüllt haben würde, wie nie einer zuvor, und damit wäre die kirchliche Musik in eine neue Epoche eingetreten. So aber ist mit Mozart, der ohnehin der letzte Kirchenkomponist von Bedeutung geblieben ist, die Kirchenmusik völlig vom Schauplatz der musikgeschichtlichen Entwickelung abgetreten und die Welt um einen der wichtigsten Zweige der Tonkunst ärmer geworden.

Wie beschaffen die Kirchenmusik der neuen Mozartschen Epoche gewesen sein würde, läßt sich recht wohl sagen. Das Requiem giebt zu einer Vorstellung davon die psychologischen

und künstlerischen Elemente. Diese neue Kirchenmusik würde den Charakter der Verklärung an sich getragen haben, jenes Weichen und Zarten, das des Menschen Seele leise wie mit einem Lilienstengel berührt und dorthin leitet, wo Milde und Erbarmen, Liebe und Mitleid wohnen, wo Haß und Neid und Rache verstummen und in ein Nichts zerschmelzen. Nicht in einer fremden, ungewohnten Sprache, sondern in der dem modernen Geiste verständlichen Ausdrucksweise und mit eindringlichem Zuspruch würde diese Musik zu dem Menschen sprechen, mit feurig beredten Zungen unser Herz bewegen und unserer Trübsal und unserem Schmerz die erlösenden Thränen ins Auge locken. Die Töne des Herzens und des Volkes wären mit Mozarts Musik in die Kirche eingezogen, die jetzt die Sprache einer fremden Kunst, sei es die eines Palestrina oder die der modernen Opern-Sentimentalität oder gar der Trivialität nur an ihren Wänden, nicht aber in den Herzen der Menschen wiederhallen läßt.

Dies alles verkündet uns das Requiem. Wer dem Lacrimosa lauschen kann, ohne daß ihm die Thränen in die Augen treten vor Wehmut und Beseligung zugleich, der hat wohl überhaupt keinen Sinn für die Sprache des Herzens in der Tonkunst.

Unter fortwährenden körperlichen Leiden arbeitete Mozart an seinem ihn ganz erfüllenden Requiem, uud je mehr er sich in die mystischen Gedanken an den Tod einlebte, je glühender sich sein ganzes Empfinden mit den Vorstellungen vom Dies irae und dem Lacrimosa beschäftigte, desto mehr befestigte sich in seinem fiebernden Hirne der Wahn, daß er seine eigene Totenmesse schüfe. Ein unseliger Verdacht stieg in ihm auf, man habe ihm Gift gegeben, und von diesen Hirngespinsten konnte er sich nicht losreißen, bis Ohnmachtsanfälle und die Anzeichen tiefer Gemütsdepression seinen Zustand äußerst bedenklich machten.

Vorübergehend besserte sich sein trostloser Zustand, als Constanze ihm die Partitur zum Requiem wegnahm; da erholte er sich sichtlich. Aber bald verfiel er in trübe Schwermut, und nun erkannte auch seine Umgebung, daß das jugendliche Leben rasch seinem Ende zueilte. An Händen und Füßen bildeten sich Schwülste, er konnte die Glieder nicht mehr bewegen, plötzliches Erbrechen trat hinzu. Zwei Wochen lag Mozart in diesem Zustande bei ungetrübtem Bewußtsein, seines baldigen Todes ganz sicher. Immer wieder kam ihm als einzige Erklärung seiner plötzlichen Auflösung der Gedanke, daß er von seinen Feinden, den Italienern, vergiftet worden sei. Seine Neigung zum Geheimnisvollen, Mystischen erhielt durch die noch heute unaufgeklärte Art seiner Todeskrankheit wohl Stoff genug zu trüber Grübelei. Was mag da durch des armen Mannes Seele gezogen sein! Eine bunt bewegte Schar von Erinnerungen drängte sich in dichten Zügen vor dem rückblickenden Auge vorüber. Einer heiteren Jugend voll glänzender Aussichten in ein Leben auf den Höhen der Menschheit folgte der bitterste Kampf mit dem Mißtrauen und der kleinlichen Selbstsucht der Menschen, den jemals ein Genie hat auszufechten gehabt. Keine Bitternis hatte ihm das Leben erspart, durch eine Kette Enttäuschungen hatte er sich schließlich zur Entsagung durchringen müssen. Noch war in ihm die Freude am Genuß nicht erstorben, noch war er ja jung, um nun mit der Vorsicht und Bedächtigkeit eines Mannes sich des schönen Lebens doppelt zu freuen, im Vereine mit der Gattin, die dem Tode entrissen war und vor wenigen Monaten einem zweiten Sohne das Leben gegeben hatte. Nun endlich hatte sein Kämpfen gesiegt! Das Eis war gebrochen und jauchzend konnte er sich dem einkehrenden Frühling einer schöneren Zukunft entgegen werfen. Und doch! Gerade jetzt, wo er erreicht, was er erstrebt, jetzt wo seine und der Familie Zukunft gesichert war und er sich endlich

ganz nur seinen eigenen Wünschen, seiner eigenen Kunst widmen konnte, — da mußte er fort aus dieser plötzlich so sonnigen Welt.

Nun, wo er dem Tode ins Auge sah, mußte er wenigstens noch retten, was zu retten war. Mit seinem Requiem wollte er etwas hinterlassen, woran — so sagte er — seine Freunde noch lange studieren könnten. Sein letzter Kampf, den er jetzt mit dem Tode focht, galt seinem Requiem. Bis auf einige Kleinigkeiten hatte er das Werk fertig, und damit ja nichts davon verloren gehe, weihte er seinen Schüler Süßmayer in die kleinste seiner Absichten ein. „Habe ich es nicht gesagt, daß ich das Requiem für mich schreibe?“ fragte er wie einer, der sich seines Seherblickes freut. Sobald er eine Nummer fertig hatte, ließ er sie sogleich singen und so sang er noch am Tage vor seinem Tode das Lacrimosa mit; aber nach den ersten Takten dieser unendlich wehmütigen Melodie fing er an zu schluchzen und legte die Partitur beiseite. Es war der Gesang eines sterbenden Schwanes.

Bewundernswürdig und heldenhaft ist die sokratische Ruhe, mit der Mozart dem Tode langsam entgegen gegangen ist. Freundlich und geduldig sah er seiner Auflösung zu. Am letzten Abend rief er seiner Schwägerin entgegen: „Gut daß Sie da sind, heute Nacht bleiben Sie bei mir, Sie müssen mich sterben sehen“; und auf ihre tröstende Widerrede sagte er abwehrend, er habe ja schon den Totengeruch auf der Zunge, er rieche den Tod! So verschied der, dem man nachsagte, er sei ein Kind geblieben, wie ein Held mit antiker Gelassenheit .... Früh 1 Uhr am 5. Dezember 1791 war Mozart nicht mehr.

Die gute Constanze! Sie war tief unglücklich und wollte, sich in das Bett des Verschiedenen legend, auch seines Todes sterben. Ihre beiden Kinder, das eine von acht Jahren, das andere $4^1/_2$ Monate alt, sahen einer trüben

Zukunft entgegen. Trostlos war die Lage der Familie, denn in der Kasse befanden sich gerade noch 60 Gulden, 3000 Gulden waren an Schulden zu decken, und zudem mahnte das schon bezahlte Requiem, das, wenn auch fertig komponiert, so doch nicht fertig geschrieben war. Constanze war krank und so verzweifelt, daß sie am anderen Tage sich nicht um das Begräbnis und ein Vierteljahr lang nicht um das Grab ihres Gatten kümmern konnte, bis die Ruhestätte eines der berühmtesten Männer auf ewig verschollen war. Die Einreichung eines Gesuches beim Kaiser um eine Witwenpension, der Verkauf des Requiems, die Veranstaltung von Konzerten und andere dringende Geschäfte des hartherzigen Lebens haben sie daran gehindert. Erst als Kaiser Leopold ihr eine jährliche Pension ausgesetzt und alle ihre Schulden bezahlt hatte, ging sie nach dem Kirchhof, wo unterdes der alte Totengräber, der allein das Grab kannte, abgegangen war und der Hilflosen niemand mehr Auskunft geben konnte. Mozarts Witwe heiratete dann 1809 zum zweitenmal, einen begeisterten Verehrer Mozartscher Musik und ausgezeichneten Mann, den dänischen Staatsrat Georg Nicolaus von Nissen, den Constanze als ihren Wohlthäter nahezu anbetete. Von Mozarts beiden Söhnen ward der jüngere, ebenfalls Wolfgang Amadeus getauft, ein tüchtiger Musiker und Komponist, dessen Ruhm aber der glänzende Name seines Vaters im Wege gestanden hat.

Die guten Freunde! Hilfreich sprang der Baron van Swieten der unglücklichen Witwe bei und übernahm die Sorge um das Begräbnis seines Freundes. Der Millionär richtete dieses — im Interesse der armen Witwe — möglichst billig ein, 11 Gulden 36 Kreuzer hatte er auszulegen. Ein Armenbegräbnis und ein Massengrab, worin 15—20 Särge eingescharrt wurden und das alle 10 Jahre neu besetzt ward, schienen ihm eines Mozart würdig. Von den übrigen Freunden

hatten sich nur einige wenige zur Bestattung eingefunden. Es war aber auch so schlechtes Wetter mit Regen und Schnee, daß diese Wenigen beim Stadtthor umkehrten und die Leiche ohne jegliche Begleitung ihrem Massengrabe zugeführt wurde. Die Totengräber waren die einzigen Anwesenden, als der Sarg in die Gruft hinabsank.

Die gute Welt! Um wenigstens nach dem Tode dem armen Genie etwas zukommen zu lassen, hängte man der Summe von 3000 Gulden, die Mozart an Schulden hinterlassen hatte, noch eine Null an und hätte dadurch beinahe verhindert, daß der Kaiser durch Bezahlung der hinterlassenen Schulden Mozarts bürgerliche Ehre rehabilitierte. Im übrigen waren die schlimmsten Gerüchte über Mozarts Leben und die Gründe seines Todes in Wien im Umlauf, die sich alsbald in der Litteratur über ihn bemerklich machten und noch hundert Jahre später Gläubige gefunden haben. Denn deren giebt es viele, die da meinen, daß sich berühmt machen und an den Pranger stellen gleichbedeutend sei.

XIV.

Mozarts Leben nach dem Tode.

Mozarts Leben ist, wie man gesehen hat, so romantisch, daß man sich nicht über die große Zahl von Novellen, Phantasien und Romanen verwundern kann, die sich bald nach seinem Tode um seinen Namen zu ranken begannen. Spielt doch selbst die Geisterwelt scheinbar in sein Leben hinein, nicht nur der Mysticismus der Freimaurerei, sondern auch der Bote eines Auftraggebers aus dem Jenseits.

Der letztere entpuppte sich freilich als Verwalter Leitgeb eines Grafen Walsegg zu Stuppach, eines Musikfreundes, der gar zu gern als Komponist gelten wollte und zur Befriedigung dieser Eitelkeit den Namen Mozarts zu mißbrauchen gedachte. Seiner verstorbenen Gattin zu Ehren wollte er ein Requiem aufführen lassen, das als Kind seiner Muse gelten sollte. Daher seine Heimlichkeit. Wirklich ließ er Mozarts Requiem abschreiben, taufte es um und so ward es unter dem Namen des neuen Vaters in der Cistercienserabtei in Wiener-Neustadt aufgeführt; demnächst sollte es sogar unter dem wohlklingenden Namen des Grafen gedruckt werden. Deshalb hatte er auch schon bei der Bestellung vorgebaut und sich ausgemacht, daß Mozart sein eigenes Requiem nicht veröffentlichen dürfe. Der edle Mann hatte die Stirn, auch

später, als die Witwe Mozart das Requiem drucken ließ, gewaltig auf seinen Schein zu pochen, und gab sich erst zufrieden, als diese ihm eine Anzahl Abschriften von ungedruckten Werken Mozarts überließ. So stellte sich der Vorgang aus der vierten Dimension schließlich als höchst irdisches Geschäft eines Unwürdigen heraus.

Mozart hatte sein Requiem zwar in allem Wesentlichen fertiggestellt, indes hatten von den letzten Teilen die Skizzen von ihm selbst nicht mehr ausgeführt werden können. In dieser Voraussicht hatte er seinen Schüler Süßmayer, nebenbei gesagt keineswegs ein Genie, geradezu zur Fertigstellung angelernt; so vollendete denn Süßmayer den Schluß des Lacrimosa, das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Süßmayers geistiges Eigentum daran beschränkt sich also auf eine Kleinigkeit. Sein Verdienst am Requiem ist kaum größer als das des Arrangeurs eines Tonwerkes. Der auch beim Requiem später gegen Mozarts Manen erhobene Vorwurf des Plagiates ist sinnlos. Es traf sich dabei sehr günstig, daß — wie es oft geschieht — der Schüler seine Handschrift derart der des Lehrers angeglichen hatte, daß man beide kaum von einander unterscheiden konnte. So vervollständigt wurde die Originalhandschrift dem Grafen Walsegg übergeben. Aber daneben wurden Abschriften des Werkes an den König Friedrich Wilhelm II. von Preußen und andere verkauft, eine Aufführung desselben in Wien und eine Ausgabe im Stich von Breitkopf und Härtel veranstaltet, und auf diese Weise die erste Not von der Witwe abgewendet.

Die Welt brauchte Zeit, um sich auf Mozarts Bedeutung zu besinnen, und mit Befriedigung liest man, daß z. B. der Zudrang zu der Requiem-Aufführung ein erdrückender war und die Teilnahme an des früh verblichenen Meisters Schicksal und Werken schnell und gewaltig wuchs.

Unmittelbar nach Mozarts Tode erschien in der Wiener Zeitung ein kurzer Nachruf, die Loge „Zur gekrönten Hoffnung" veranstaltete eine Trauerfeier, und die Trauerrede schloß mit den schönen Worten: „Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohlthätigkeit, wahres inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge seines Charakters. Er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner Brüder, — nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen hunderte glücklich zu machen."

Während zu Lebzeiten Mozarts, mit Ausnahme der Knabenjahre, sein Name in der Litteratur auffällig wenig genannt wurde, und wohl die einzige ausführlichere Nachricht von ihm und seinem Wirken der Norddeutsche Ernst Ludwig Gerber in seinem „Lexicon der Tonkünstler" gebracht hat, schwoll nach seinem Tode die Mozart-Litteratur von Jahr zu Jahr mehr an. Bei vielen anderen Tonkünstlern ist das Umgekehrte der Fall; zu ihren Lebzeiten ist ihr Name in aller Munde, und eine schier erstaunliche Litteratur beschäftigt sich mit ihren Thaten, während sie nach ihrem Tode zusehends dahin schwindet, wie die Wogen zur Ebbezeit.

Schlichtegrolls unrühmlicher Nekrolog, der Mozart in einem wenig günstigen Lichte darstellt, eröffnete den Reigen. Aber die Meinungen der Welt klärten sich, und schon 1798 stellt sich eine quellenmäßige Mozart-Biographie von Niemtschek, einem Freunde des Verblichenen, ein. Die vielen warmherzigen, wenn auch anekdotenhaften und nicht immer zuverlässigen Aufsätze von Rochlitz in der hochangesehenen Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung trugen das Interesse an Mozarts Leben auch nach Italien, England und besonders Frankreich und begeisterten einige Dichterlinge zu Novellen, Hymnen und Dramen. Dann traten die Musik-

Kritiker und -Philologen mit Untersuchungen über die Echtheit des Requiems, über ‚Don Juan' und einzelne Werke oder Lebensabschnitte Mozarts auf den Plan. Einen ganz besonderen Anstoß zum Aufschwung der Mozart-Litteratur gab eine Biographie, welche der zweite Gatte Constanzens, der dänische Staatsrat Georg Nicolaus von Nissen, auf Grund von Mozarts schriftlichem Nachlaß zusammengestellt hat und die nach Nissens Tode Constanze 1828 herausgab.

Der Ertrag eines großen Musikfestes in Frankfurt a. M. im Jahre 1838 bildete den Grundstock zu einer Mozartstiftung, die jungen Musikern bei ihrer Ausbildung pekuniäre Mittel gewährte (jetzt 1800 Mark jährlich). 1842 errichtete man Mozart ein Denkmal von Schwanthaler in Salzburg, und dies regte eine der begeistertsten, wenn auch nicht korrektesten Schilderungen von Mozarts Leben und Werken an, die des russischen Edelmannes Ulibitscheff.

Gewaltig aber ward die Beteiligung der ganzen gebildeten Welt, als das Jubeljahr 1856 mit Mozarts hundertstem Geburtstage herankam. Am 6. bis 9. September wurde das Säkularfest in Salzburg gefeiert mit Konzertaufführungen und Festreden und einer Legion von Mozartschriften verschiedenster Art. Immer und immer wieder ward Mozarts Leben in Aufsätzen, Broschüren und Büchern dargestellt, die Mozartverehrung hüllte sich in die mannigfaltigsten Gewänder. Es regnete geradezu Mozart-Litteratur, und selbst an einem sechsbändigen kulturhistorischen Roman (von Heribert Rau) fehlte es nicht, der viel gelesen wurde, aber leider nichts weniger als historisch ist.

In diesen Jahren (1859) errichtete an der Stelle, wo man Mozarts Grab vermutete, die Stadt Wien ein Denkmal, das nachmals auf den Währinger Friedhof überführt wurde, und zehn Jahre später zählte man sechs Mozart-Denkmäler (in Salzburg, Wien, Weimar, Roveredo, Prag und Graz).

Seitdem ist das große Denkmal von Tilgner 1896 in Wien hinzugekommen.

Das beste jedoch, was jene Tage erzeugten, sind die große vierbändige, außerordentlich gewissenhafte und ebenso verständnisvolle Mozart-Biographie von Otto Jahn, die bisher unübertroffen ist, und der thematische Katalog sämtlicher Werke Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel.

Auch ein fleißiges Sammeln der Mozart-Reliquien hub an. Schon Vater Mozart hatte in sorgsamer Verehrung alles aufbewahrt, was Zeugnis ablegen konnte für die wunderbare Entwickelung von Wolfgangs Geist, und Schwester Nannerl setzte das pietätvolle Werk fort. Wohl alle diese Reliquien kamen nach ihrem Tode in das Haus in Salzburg, wo Mozart geboren wurde, dem sogenannten Mozarteum. Hier werden die Bilder der Mitglieder der Familie Mozart, Mozarts Klaviere, Autogramme namentlich aus seiner Jugendzeit und andere Mozart-Reliquien aufbewahrt. Constanze, von Natur weniger pietätvoll veranlagt, entäußerte sich der sämtlichen Originalhandschriften und Abschriften Mozarts schon bald nach seinem Tode. Der kostbare Schatz ging 1799 für 1000 Dukaten in die Hände von J. A. André in Offenbach über. Er bestand aus 531 Kompositionen, worunter 138 von der Hand Mozarts selbst, nämlich 10 Opern, 1 Oratorium, 5 Messen, 15 Symphonieen usw. Man kann es als ein Glück bezeichnen, daß der größte Teil dieser unschätzbaren Sammlung beisammen blieb; die preußische Regierung kaufte sie für 12000 Thaler für die Königliche Bibliothek in Berlin an, die schon 1865 von dem Berliner Bankier Jacques die Originalpartitur der „Zauberflöte“ geschenkt erhalten hatte. Durch Schenkung von Prof. Dr. Wagner in Marburg kamen noch im selben Jahre andere Autographe Mozarts hinzu, so daß die Berliner Bibliothek von 422 noch erhaltenen Noten-Autographen des großen Mannes 224 vollständige Werke

und mehrere Bruchstücke besitzt. Die übrigen Autographe sind verstreut im Privatbesitz, eine kleine Zahl schenkte 1877 L. von Köchel der Wiener Hofbibliothek, 20 besitzt der Musikverleger A. Crantz in Hamburg.

Auf Grund all dieser verschiedenen und unerläßlichen Sammelarbeiten konnte man endlich 1876 daran gehen, eine kritisch durchgesehene Gesamt-Ausgabe der Werke Mozarts zu unternehmen. Was bis dahin unter dem Titel der Oeuvres complètes ging (bei Breitkopf und Härtel in 17 Bänden erschienen), war nur etwa ein Drittel seiner Werke gewesen. Mit Hilfe eines ganzen Stabes der bedeutendsten Musiker wurde das Riesenwerk binnen sieben Jahren vollendet. Aber man gab sich nicht mit der Sicherung des Materials allein zufrieden, sondern wollte auch für ein Weiterleben der Werke Mozarts in lebendigen Tönen sorgen. 1889 wurde zu diesem Zwecke vom Freiherrn von Sterneck-Daublobsky in Ehrenstein eine internationale Mozart-Gemeinde gegründet, die mit der Mozart-Stiftung und dem Mozarteum vereinigt ward und jährliche Berichte herausgiebt. Bereits 64 Lokalgemeinden mit über 2000 Mitgliedern in aller Herren Ländern, vorwiegend aber in deutschen Landen, pflegen durch Konzerte und Vorträge den Mozart-Kultus. Welchen Umfang diese Bewegung angenommen hat, zeigt die Zahl von gegenwärtig 762 Mitgliedern allein der Berliner Mozartgemeinde.

Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst seitdem die Mozart-Litteratur und geht jetzt schier ins Ungemessene. Der Verfasser hat dieses Anschwellen durch ein chronologisches Verzeichnis der wichtigsten litterarischen Erscheinungen im Anhange darzustellen gesucht, das zugleich dem Leser einen Anhalt für die Quellen der vorliegenden Darstellung bieten und der zukünftigen Forschung ein bequemes Hilfsmittel sein möchte. Man kann kühnlich behaupten, daß die Beschäftigung mit Mozart eher lebhafter werden statt abnehmen und schließlich

vielleicht gar unüberschbar werden wird. Jeder bedeutsame Gedenktag von Mozarts Leben und Wirken macht sich durch neue Forschungen und noch viel mehr durch Wiederaufwärmung älterer Litteratur bemerklich. Man feiert den hundertjährigen Gedenktag der ersten Don Juan- und der ersten Zauberflöten-Aufführung, man feiert das 100- und 150-jährige Gedenken des Geburts- wie des Sterbetages des Meisters; man spielt und singt und hört Mozarts Werke mehr, als je zu seinen Lebzeiten; über die Erde zieht sich eine andächtige Mozartgemeinde. Die ganze gebildete Welt beugt sich vor dem Genius des großen Tonbildners und beweist damit besser als durch äußere Denkmäler, daß Mozart noch nicht gestorben ist, daß vielmehr sein Geist in Jugendfrische und fortzeugender Kraft noch unter uns lebt und weiterleben wird, getragen von der Bewunderung und Nacheiferung des kommenden zwanzigsten Jahrhunderts.

Das aber ist es gerade, was Mozart — träte er jetzt plötzlich unter uns — wohl am meisten erfreuen würde. Nicht nach Äußerlichkeiten strebte sein hoher Sinn. Genie hieß ihm nicht ein Freibrief für Willkür, Dünkel und Eigennutz, sondern es war für ihn die göttliche Pflicht, den Menschen zu nützen, sie durch seine edle Kunst zu erfreuen und ihren Geist und Gemüt vom gemeinen Alltagsleben empor in idealere Sphären zu heben. Darum wandte er sich auch mit seiner Kunst nicht an einzelne Kreise. Wie er in seinem äußeren Leben keine Sonderstellung für sich in Anspruch nahm, so wollte er auch mit seinem Genius nicht bloß Fachgenossen und Gebildeten genügen. Er lebte mit dem Volke und wollte auch nach seinem Tode noch in ihm leben und geistig fortwirken.

Was Mozart in der Musikgeschichte bedeutet, wird so recht erst deutlich, wenn man ihn an der Entwickelung der Tonkunst vor und nach ihm mißt. Vor Mozart herrschte unumschränkt die Vokalmusik, die seit dem 16. Jahrhundert

fast ausschließlich in den Händen der Italiener ruhte. Nach ihm aber herrscht ebenso ausschließlich bis zum heutigen Tage die instrumentale Tonkunst, vertreten vor allem durch Deutschlands gewaltige Tonschöpfer. Mozart ist dazwischen wie das Zünglein an der Wage. In ihm hält Gesang und Spiel das Gleichgewicht, und so vereinigt er in sich die Vorzüge von vier Jahrhunderten, den Doppelkern zweier sich entgegengesetzter Kunstepochen. Das ist es, was ihm seine unerreichte und namentlich den modernen Komponisten abgehende Universalität giebt und seine geschichtlich unvergängliche Bedeutung sichert. Keinem von all seinen unzähligen Musikern schuldet Deutschland soviel Dank als Mozart. Er hat sein Leben in die Schanze geschlagen, um seinem deutschen Volke die Stellung wieder zu erringen, welche vordem die Italiener in aller Welt und selbst bei uns mit unumschränkter Machtvollkommenheit besaßen. Das ist auch die Lösung des geheimnisvollen Rätsels von seinem furchtbaren Lebenskampfe. Mozart büßte die Sünden seines Volkes. Denn fast auf jedes echte Genie lassen sich die mystischen Worte anwenden: Fürwahr, er lud auf sich unsere Schmerzen, und durch seine Wunden sind wir geheilet.

Anhang.

Bibliographie der Mozart-Litteratur.

Aufgenommen wurden die selbständigen auf Mozart bezüglichen Werke und von den Aufsätzen in Zeitschriften und Zeitungen nur diejenigen, welche neue Gesichtspunkte geben oder versprechen. Die ältere und wichtigere Litteratur wurde in progressivem Maße begünstigt, eine totale Vollständigkeit erschien daher für unsere Zwecke überflüssig. Wollte man alle Aufsätze ohne Ausnahme aufzählen, würde man die vorliegende Übersicht wohl verdoppeln müssen. — Ein Stern vor dem Titel eines Werkes deutet dessen größere Wichtigkeit an.

Leopold Mozart.

1. Die verschiedenen Ausgaben von Leop. Mozarts Kompositionen u. Violinschule s. Fétis, Biographie universelle des musiciens, Paris (Didot) 1866, Artikel L. Mozart.

2. Marpurg, historisch-kritische Beyträge, Band III. Berlin (Schütz) 1757. 2. Stück. Besprechung des „Versuchs einer gründlichen Violinschule von Leopold Mozart". — 3. Stück. „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischof zu Salzburg im Jahre 1757". (Vermutlich von L. Mozart abgefaßt.)

3. Über Leopold Mozarts Sonaten s. Em. Faißt's Aufsatz über die Klaviersonate in Dehn's Caecilia, Mainz (Schott u. Söhne) 1846—47, S. 129 ff.

4. Über Joh. Ernst Eberlin s. Monatshefte für Musik-Geschichte 1873, S. 41 ff.

Wolfgang Mozart.
1756—1799.

1a. *Fréd. Melchior Grimm, Corréspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, herausg. von Baron Grimm u. Diderot, 1. Dec. 1763.

b. *Daines Barrington, Account of a very remarkable young musician. In a letter from the honourable .... F. R. S. to Mathew Maty in den Philosophical transactions Bd. LX. S. 54—64.

Berichte über die wunderbare musikalische Entwickelung des 6jährigen Mozart.

2. Historisch-moralische Belustigungen des Geistes. Stück VII. Hamburg 1765.

Nachrichten über den Aufenthalt Mozarts in Paris u. London u. die Widmungs-Vorrede zu den ersten Kompositionen an die Prinzessin Victoire von Frankreich.

3. *Aristide, ou le Citoyen. Lausanne (Grasset & Co.), No. XVI, Discours tenu le 11. oct. 1766.

Noch wichtiger und interessanter als Barringtons Brief, erschien wahrscheinlich auch in deutscher Übersetzung.

4. *Ernst Ludwig Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig (Breitkopf) 1790. Band I. S. 977—79. — Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig (Kühnel) 1813, Band III. S. 475—498.

5. Wiener Zeitung 1791 Nr. 98. Nachruf auf Mozart.

6. *Friedrich Schlichtegroll (Hofrath und Mitglied der Münchener Academie). Necrolog. Nachrichten von dem Leben merkwürdiger verstorbener Deutschen in den Jahren 1790 bis 1800. 22 Bände. Gotha (Perthes).

Der Band vom Jahre 1791 bringt den Nekrolog auf Mozart.

7. H . . . . . r, Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgelesen in der sehr ehrw. St. Joh. [illegible] zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien vom Bdr. H . . . . . r Wien, gedruckt beym Bdr. Ignaz Alberti 1792.

8. Musikalische Korrespondenz. Speyer 1792. In der 1. Nummer die Biographie von Mozart.

9. Mozarts Leben. Grätz (Hubeck) 1794. (Abdruck von Schlichtegrolls Nekrolog). 32 S. 8° u. 1 Tafel.

10. *Joseph Ferd. Sonnleithner, Theater-Almanach für das Jahr 1794. Wien (Kurzbeck). S. 94—118. Biographie Mozarts, Auszug aus Schlichtegrolls Nekrolog.

11. *A. E. Müller, Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte hauptsächlich in Absicht richtiger Applicatur. Leipzig. Vorrede datiert 1796. 24 S. gr. 4°.

12. N. Br., Mozarts Biographie in musikalischer Hinsicht. Prag (Wiedmann) 1797. 8°.

13. *Friedrich Rochlitz (Hofrat), viele Aufsätze in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Leipzig (Breitkopf u. Härtel). Jahrg. I (1797—99): S. 17. 49. 81. 113. 145. 177. 480. Jahrg. II (1799—1801): S. 641—53, Raphael und Mozart. Jahrg. III (1801—2): S. 450. 493. 590. Ebenda sind abgedruckt die von der Witwe (Jahrg. I S. 289. 854) u. der Schwester (Jahrg. II S. 300) mitgeteilten Erinnerungen aus Mozarts Leben.

14. *Franz Niemtschek, Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben. Prag (Herrlisch) 1798. 78 S. kl. 4°. (Älteste quellenmäßige Mozartbiographie). — Neue Auflage, Leipzig 1803.

2. vermehrte Aufl. (Franz Xaver Nemetschek, Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeister Wolfgang Amadeus Mozart). Prag 1808. 118 S. kl. 8°.

15. Anecdotes sur feu Mozart, célèbre compositeur allemand. Im Magasin encyclopédique 1798. Bd. VI. S. 538. Höchst unzuverlässig.

16. Jean Bapt. Anton Suard, Anecdotes sur Mozart. In den Mélanges de littérature von Suard, Paris (Dentu) Bd. II Jahrg. X, Nr. V, S. 337—347.

1800—1819.

17. Th. Fréd. Winckler, Notice biographique sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart. Paris (Fuchs) 1801.

48 S. 8°. Ebenfalls aus dem Magasin encyclopédique, Bd. III. S. 29—73.

18. C. A. Siebigke, Museum berühmter Tonkünstler, in Kupfern und schriftlichen Abrissen (Museum deutscher Gelehrten u. Künstler, 2. Band). III. Wolfgang Gottlieb Mozart. Breslau (Schall) 1801, 1 Bd. 8°. Mit Porträt (Enthält ferner: Seb. Bach, Haydn, Zumsteeg, Clementi, F. W. Rust).

19. F. H. v. Tz. Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper die Zauberflöte im Stadt-Theater, Jupitern u. Schikanedern erzählt im Olymp, in Knittelversen. Wien 1801. 28 S. kl. 8°.

20. Mozart u. Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Wiener Stadttheater. In Knittelversen. Wien 1801.

Vgl. Allgem. Musikal. Zeitung, Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1801, S. 484, anknüpfend an die Parodie Schikaneders auf die Zauberflöte.

21. Ch. Fr. Cramer, Anecdotes sur W. G. Mozart. Traduites de l'Allemand. Mit 3 Tafeln. Paris (l'éditeur) 1801. 68 S. 8°. (Übersetzung von Rochlitzens Artikeln.)

22. (J. F. Arnold) Mozarts Geist. Seine Biographie u. ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler Mit 1 Porträt. Erfurt (Henning) 1803. 452 S. kl. 8°.

Wolfgang von Goethe (ohne dessen Wissen) u. August Eberhard Müller gewidmet.

23. *A. André, Thematisches Verzeichniß sämmtlicher Kompositionen von W. A. Mozart, so wie er solches vom 9. Febr. 1784 an, bis zum 15. Nov. 1791 eigenhändig niedergeschrieben hat. Nach dem Original-Manuskripte herausgeg. Offenbach 1805. 4° (63 Seiten, ganz lithographiert).

— , Neue, mit dem Original-Manuskript nochmals verglichene Ausgabe. Offenbach 1828. 68 S. 4°. 2 Bl. Vorbericht, Register und 29 Bl. Musiknoten.

— , Thematisches Verzeichniß werthvoller meist noch ungedruckter Original-Handschriften W. A. Mozarts. Berlin (Stage 1856) gr. 8°. (38 Originalmanuscripte mit Preisen, worunter die Partitur zu Idomeneo mit 250 Friedrichsd'or).

— , Thematisches Verzeichniß derjenigen Original-Handschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt. Offenbach a. M. 1841. Mit Musik. 77 S. gr. 8°.

24. Memorie intorno la vita e gli studj del celebre compositore Mozart. In den Novelle politico-letterarie di Mantova, 4. Gennaio 1806. Findet sich auch in den Memorie enciclopediche Romane. Band I. 1806. S. 107—112 u. 134—136 (in 4°).

25. Joseph Frhr. von Hormayr im Österreichischen Plutarch oder Leben u. Bildnisse aller Regenten u. der berühmtesten Feldherrn, Staatsmänner, Gelehrten u. Künstler der österreichischen Kaiserstaaten. Wien (Doll) 20 kleine Bände 1807—1814. Im 8. Bde, S. 129—140 die Biographie Mozarts. Auch in italien. Übersetzg. in Mailand erschienen.

26. (J. F. Arnold,) Mozart u. Haydn. Nachträge zu ihren Biographien. Versuch einer Parallele. Erfurt (Müller) 1810. 8°. (Nachtrag zu Arnolds „Mozarts Geist").

27. Pierre Louis Ginguené, Notices sur Mozart. In der Decade philosophique. Bd. XXXI.

28. Sevelings, Notice sur Mozart. Citiert von Castil Blaze in seinem Werke De l'Opéra en France. Bd. I, S. 184.

29. Louis Alexandre César Bombet (Pseudonym für Marie-Henri Beyle), Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie. Paris (Didot l'aîné) 1814. 1 Bd. 8°. Der erste Teil, Briefe von Haydn, ist Plagiat an den Haydine von Carpani, der sich dagegen in den Journalen verwahrte.

30. Lettres sur Haydn, suivies d'une vie de Mozart, Paris 1814, neu bearbeitet 1817 u. ins Englische übersetzt 1817. (Übersetzung des Artikels in Sonnleithners Wiener Theateralmanach.)

31. *P. Lichtenthal, Cenni biographici intorno al celebre Maestro Wolfgango Amadeo Mozart, estratti da dati autentici. Milano (Silvestri) 1814. 40 S. gr. 8°.

32. Wolfgang Amadeus Mozart. In Magazin der Biographieen denkwürdiger Personen der neueren u. neuesten Zeit. Dritten Bandes drittes Heft. Quedlinburg 1817. 59 S. 8°.

33. Conte Folchino Schizzi, Elogio storico di Mozart. Cremona (Fratelli Manini) 1817. 40 S. 8°.

Enthält besonders Nachrichten über die Zeit des Mailänder Aufenthaltes Mozarts.

34. (Henry Beyle) Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Paris 1817. 8°. — Nouvelle édition, entièrement revue et corrigée de Stendhal, Paris (Levy frères) 1854. 341 S. 12° u. 1868 in 8°.

35. L. H. G. Rombert, Lives of Haydn and Mozart, in a series of letters; translated from the french. London (Murray) 1817. 493 S. 8°.

1820—1829.

36. Pillwein, Biographische Schildrungen, oder Lexicon salzburgischer Künstler. Salzburg (Mayr) 1821. Bd. II. S. 152 bis 166. (Pillwein soll auch sehr gute Aufsätze über Mozart in holländ. Sprache geschrieben haben.)

37. Carl Anton Gruber, An Mozart's Geist. Eine Hymne. Wien 1823. 18 S. 8°.

38. A. Cordellier Delanoue, La poésie et la musique ou Racine et Mozart. Epitre à M. Victor S..... R, dilettante. Paris 1824. 8°.

39. Wolfgang Amédée Mozart. In Le Musée des variétés litteraires, Août 1824. No. 27.

40. Gustav Nicolai, Novelle „Der Musikfeind". In den Arabesken für Musikfreunde Bd. I. Leipzig 1825.

41. A. von Schaden, Mozart's Tod. Original-Trauerspiel in 3 Aufzügen. Augsburg 1825. 8°.

42. J. C. Großer, Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. Nebst einer Sammlung Anekdoten u. Erzählungen. Breslau (1826). 8°.

43. *Abbé Stadler, Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem. 2. Aufl. Wien 1826. 30 S. 8°.

— , 1. u. 2. Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem. Wien 1827. 18 u. 51 S. 8°.

44. *Gottfried Weber, Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem. Mainz 1826. Besonders abgedruckt aus den Heften 22 u. 23 der Zeitschrift Caecilia. 2 Bl. u. 56 S.

— , Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem. Mainz 1827. 8°.

45. *G. N. v. Nissen, Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern u. einem Facsimile von Georg Nicolaus von Nissen. Nach dessen Tode herausgeg. von Constanze Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart. Mit einem Vorworte von Dr. Feuerstein in Pirna. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1828. 7 Abbild. u. 8 Beilagen. 2 Teile, 702 u. 220 S. 8°. Mit Anhang.

— , 2. Aufl. Leipzig (G. Senf) ohne Jahr. Dazu die französische Übersetzung:

— , G. N. de Nissen, Histoire de W. A. Mozart, sa vie et son oeuvre d'après la grande biographie de G. N. de Nissen, augmentée de nouvelles lettres et des documents authentiques, traduite de l'allemand par Albert Sowinski. Avec portrait. Paris (Garnier frères) 1869. 1 Band gr. 8°.

46. J. A. Schlosser, W. A. Mozart. Eine begründete u. ausführliche Biographie desselben. Prag 1828. 192 S. kl. 8°. Mit Porträt u. Facsimile von Mozarts Notenschrift. 3. Aufl. Augsburg, 1844. (Wertlos).

47. G. L. P. Sievers, Mozart u. Süßmayer, ein neues Plagiat, ersterem zur Last gelegt, u. eine neue Vermuthung, die Entstehung des Requiems betreffend. Mainz 1829. 8°.

48. *(A. André) Beiträge zur Geschichte des Requiems von W. A. Mozart. Offenbach a. M., im Mai 1829. 2 Bl. u. 12 S. gr. 4°.

Weitere Abhandlungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiems erschienen in den Jahren 1825—39 von G. B. Bierey u. Heinroth.

1830—1839.

49. Biographie von W. A. Mozart. Abth. 1. 2. Zürich 1832—33, als Heft 20 u. 21 der Neujahrsstücke der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, mit schön gestochenem Porträt-Medaillon, einer Musikbeilage (Wiegenlied) u. zwei hübschen Kupfern (Scenen aus seinem Leben), 16 u. 12 S. 4°. — Zürich 1866, Heft 54 derselben Neujahrsstücke mit zwei hübschen lithographischen Porträts (Mozart als Knabe und als Mann) auf 1 Blatte. 24 S. 4°.

50. Amédée Pichot: Le Don Juan de Mozart à l'Académie royale de musique. In der Revue de Paris 1834.

51. (J. G. Siegmeyer, Theorie der Tonsetzkunst mit Bezugnahme auf die Theorie von Mozart. 2. Aufl. Berlin 1834. 252 S. 4°, mit Musiknoten).

52. *Caecilia (Zeitschrift) Bd. 18, Heft 70, Mainz, Paris u. Antwerpen 1836. 8°, enth.:

a) S. 65—90. J. Ritter von Seyfried, Mozart, der Opernkomponist. (Mit Vorwort von Gfr. Weber).

b) S. 91—120. Gottfr. Weber, Über Mozarts Original-Manuscript der Partitur der Oper: Il Dissoluto punito osia il Don Giovanni.

c) S. 121—127: Gottfr. Weber (Recension über): Don Giovanni . . . da W. A. Mozart . . . Clavierauszug von Julius André.

53. Schütz, Prolog zu Mozarts Gedächtnißfeier, Carlsruhe (1837). 8 S. 8°.

54. Biograph. Skizze von W. A. Mozart nach richtigen Quellen bearbeitet. Mit Porträt. Salzburg (Oberer) 1837. 1 Band 12°.

55. Gustav Schilling, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. 5. Band. Stuttgart (Köhler) 1837. S. 23—33.

56. Heinrich Stieglitz, Mozarts Gedächtnißfeier. Gedicht. München 1837. 23 S. 8°.

57. Marefoschi Roberti Volunnia Compagnoni, Mozart. Bologna (Nobili & Co.) 1837. 35 S. 8°. Von

dieser Dame in Recanati bei Gelegenheit der Hochzeit eines Neffen veröffentlicht.

58. Erinnerung an das erste Sängerfest der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. Frankfurt 1838. 4°. Mit lithograph. Zeichnungen von Dondorf.

59. J. F. von Mosel, Über die Original-Partitur des Requiems von W. A. Mozart. Wien 1839. 33 S. 8°.

60. Anton Herzog, Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839. 14 lithogr. Bl. 4°.

1840—1849.

61. *F. J. Fétis, Biographie universelle des Musiciens. Paris (Didot Frères) 1840. Bd. VI. S. 432 ff. 2. Aufl. 1866. Bd. VI. 221—249.

62. Gustav Franck, Mozart's Gedächtnißfeier. Gedicht. Pest 1841. 15 S. 8°.

63. Erinnerungsblätter aus Salzburg zur Zeit der Enthüllungsfestlichkeiten des Mozartdenkmals im September 1842. Mit einer genauen Abbildung des Denkmals und sonstigen musikalischen und artistischen Beilagen. Besonders abgedruckt aus Gaßners Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten. Carlsruhe (Müller) 1842. 58 S. 8°.

64. (Eduard Anschütz) Prometheus Wiederkehr. Gelegenheitsgedicht zur Feier des fünfzigsten Jahrestages des Todes des großen Tonsetzers W. A. Mozart, Wien 1841. 3 Bl. 8°.

65. Mozarts Leben und Wirken in kurzen Umrissen geschildert. Salzburg 1842. 15 S. 8°.

66. Eduard Anschütz, Prolog zur Feier des Mozartfestes in Salzburg am 4. September 1842. 1 Bl. 8°.

67. Leonhard K. Wohlmuth, Mozart-Phantasie. Salzburg 1842. 8 S. 8°.

68. *Pietro Lichtenthal, Mozart e le sue creazioni. Memoria scritta in occasione dell' inaugurazione del suo monumento a Salisburgo in settembre del 1842. Milano 1842. 43 S. 8°. Mit 1 Tafel.

69. Ludwig Mielichhofer, Das Mozartdenkmal zu Salzburg und dessen Enthüllungsfeier im September 1842. Eine Denkschrift. Salzburg (Mayr) 1843. 55 S. gr. 8°. Mit 1 Titelkupfer.

70. *Alexandre Oulibicheff, Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart. Moscou 1843. 3 vol. 318, 378 und 478 S. gr. 8°.

Übersetzung dazu von A. Schraishuon:

— , Mozarts Leben nebst einer Übersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's für deutsche Leser bearbeitet, Stuttgart 1847. 3 Theile, kl. 8°. Mit Musikbeispielen und Mozarts Porträt.

A. Ulibicheff, Mozarts Leben und Werke. 2. Aufl. Neu bearbeitet nach der Schraishuonschen Übersetzung u. erweitert von L. Gantter. 4 Theile. Stuttgart 1859—64. kl. 8°.

A. Oulibicheff, Mozarts Opern. Kritische Erläuterungen. Aus dem franz. Originale übersetzt von C. Koßmaly. Mit einer Einleitung u. Nachrichten üb. den Verfasser von Dr. A. Kahlert. Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1848. 1 Bd. XVIII u. 394 S. gr. 8°.

71. Vier Salzburger Jahresberichte des Musikvereins u. Mozarteums zu Salzburg. Salzburg 1843—1846. 4 Hefte. 8°.

72. *Alois Fuchs, Verzeichniß aller Abbildungen W. A. Mozarts. Separatabdruck aus der Wiener allgem. Musikzeitung von Aug. Schmidt. 6. Jahrg. Nr. 60. 61. 1 Bl. gr. 4°.

73. Alois Fuchs, Biographische Skizze von W. A. Mozart (dem Sohne). Separatabdruck aus der Wiener Allgem. Musikzeitung 1844 in 4°.

74. Biographien Salzburgischer Tonkünstler, Salzburg (Oberer) 1845. 58 S. 8°.

75. Edward Holmes, The Life of Mozart, including his Correspondence. By Ed. Holmes, Author of A ramble among the musicians of Germany. London (Chapman & Hall) 1845. IV u. 364 S. 8° mit 2 Tafeln (aus Nissens Biogr.).

76. Notice sur Don Juan, Drame bouffon en deux actes de Mozart. (Paris 1845) 32 S. kl. 4°. (Mit Porträt der Hen-

riette Sonntag in der Rolle der Anna, u. hübschen Holzschnitt-Vignetten im Texte).

77. Leopold Edler von Sonnleithner, Über Mozarts Opern aus seiner früheren Jugend. Heft 94 (Bd. 24, 1845) u. 98 (Bd. 25, 1846) der Cäcilia. Mainz (Schott) 56 S. 8°.

78. P. Scudo, Mozart et son Don Juan, in der Revue des deux mondes du 15 mars 1849. Paris 1849. 8°.

1850—1859.

79. (Franz Lorenz) In Sachen Mozarts. Wien 1851. 27 S. 8°.

80. T. U. Figaro's Hochzeit. Aus der Original-Partitur zu Figaro's Hochzeit. Mitgetheilt von T. U. in der Neuen Zeitschrift für Musik. Leipzig 1851. 4°.

81. Edmond Roche, Mozart. Étude poétique. A mon ami J. Armingaud. Paris 1853. 15 S. 8°.

82. W. Neumann, Die Componisten der neueren Zeit, Adam, Auber, Beethoven, Bellini, ... Mozart, ... , in Biographien geschildert. Mit Porträts. Cassel (Balde) 1854—57. 54 Biographien in 9 Bänden. 16°. Wolfg. Amadeus Mozart. Eine Biographie. Mit Porträt. Cassel (Balde) 1854. 53 S.

83. Mozarts Idomeneo. Ein Vorwort zur ersten Aufführung dieser Oper am Kgl. Hoftheater zu Dresden. Dresden (1854). 16 S. 8° (Separat-Abzug).

84. *Fr. Kugler, Bemerkungen über Don Juan u. Figaro. Cöln 1854. 4°.

85. Mozart-Säkularfest am 6., 7., 8. u. 9. Septbr. 1856 in Salzburg. Salzburg (1856). 50 S. 8°.

86. Die Säkular-Feier der Geburt Mozarts in Salzburg 1856. (Salzburg 1856). 23 S. gr. 8°. Mit 1 lithograph. Tafel. (Abbildung des Wohnhauses Mozarts.)

87. Gesammtchöre der Gesangsaufführung der Liedertafeln beim Mozart-Säkularfeste am 8. September 1856. Salzburg. 13 S. 8°.

88. W. P. Scholz, Festprolog zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Mozarts. Wiesbaden 1856.

89. Erinnerungsblätter an Wolfgang Amadeus Mozart's Säcularfest im Sept. 1856 zu Salzburg. Mit dem Facsimile einer musikalischen und brieflichen Handschrift Mozarts u. der Abbildung seines Standbildes. Salzburg 1856. 8° mit 1 Portr. u. 1 Bl. Handschr.

90. W. A. Mozart. Sein Leben u. Wirken. Gedenkbuch zu seinem 100jährigen Geburtstage am 27. Jan. 1856. Stuttgart (1856). kl. 8°.

91. J. B., Mozart's Sterbehaus. Zur Feier des 100jähr. Geburtstages herausgeg. Wien 1856. 7 S. 8° u. 2 Tafeln.

92. *C. Haushalter, Geschichte des Mozart-Vereins. Denkschrift zur 100jährigen Jubelfeier Mozarts, actenmäßig dargestellt. Erfurt 1856. 8°.

— , Entgegnung auf die Nachschrift des Redacteurs der Leipz. Musikal. Zeitung, Herrn Dr. Fr. Brendel, zu meinem Aufsatze über die praktischen Resultate des Mozartvereins. Erfurt (1856). 16 S. 8°.

93. Joh. Fried. Kayser, Mozart-Album. Festgabe zu Mozarts 100jährigem Geburts-Tage am 27. Januar 1856. Mit [4] Lithographien u. [52 Seiten] Musikbeilagen. Hamburg (Trupp) 1856. gr. 4°.

94. Ludwig Ritter von Köchel, Mozart. Zu seiner Säcularfeier im Jahre 1856. Canzonen von .... Salzburg (1856). 14 S. 8°.

95. *Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig (Breitkopf u. Härtel). 4 Bände 8°.

Erster Theil. Mit 2 Bildnissen Mozarts in Kupferstich u. einem Facsimile seiner Handschrift. 1856. 716 S.

Zweiter Theil. Mit dem Bildniß Leopold Mozarts in Kupferstich u. 2 Facsimiles von W. A. Mozarts Handschrift. 1856. 568 S.

Dritter Theil. Mit Mozarts Bildniß nach Tischbein u. drei Notenbeilagen. 1858. 514 S.

Vierter Theil. Mit dem Bildniß des vierzehnjährigen Mozart, sieben Notenbeilagen u. einem Namen- u. Sach-Register 1859. 828 S.

Zweite durchaus umgearbeitete Aufl. in 2 Theilen. Ebenda 1867. 2 Bde. gr. 8°. Mit 5 Bildnissen, 4 Facsimiles, 19 Notenbeilagen.

Engliſche Überſetz.: Life of Mozart. Translated from German after the 2d Edition by Pauline D. Townsend. With a Preface by Sir George Grove. In 3 volumes. Leipzig (Breitk. & Härtel) 1891.

— , Dritte Aufl. bearbeitet u. ergänzt von Hermann Deiters, ebenda, in 2 Theilen: Th. I mit 3 Bildniſſen u. 4 Facſim. 1889. XLIV u. 853 S. — Th. II mit 2 Bildniſſen u. 10 Notenbeilagen 1891. XIV u. 888 S. gr. 8°.

— , Schwediſche Überſetzung von O. Strandberg, 2 Bände, Stockholm 1865. 8°.

96. C. E. R. Alberti, Raphael und Mozart. Eine Parallele. Vortrag zum hundertjährigen Geburtstag Mozart's. Stettin 1856. kl. 8°.

97. E. Fournier, Mozart à Paris. Paris 1856. 12 S. gr. 8°.

98. Johann Ritter von Lucam. Die Grabesfrage Mozarts. Nach brieflichen Original-Urkunden der Wittwe Mozarts ſelbſt. Beantwortet von . . . Wien 1856. 64 S. 8° u. Bild des Grabmales.

99. Eduard Mörike, Mozart auf der Reiſe nach Prag. Novelle. 2. Aufl. Stuttgart 1856. 8°.

— , Un voyage de Mozart. Biographie, anecdotes. Traduit par A. Rolland. Bruxelles 1859. 12°.

100. Henri Blaze de Bury, Musiciens contemporains. Paris 1856. 289 S. 8°. (Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn). Mozart S. 51—72; Mozart, Le Nozze di Figaro S. 121—141.

101. H. Sattler, Mozart. Erinnerung an ſein Leben u. Wirken nebſt Bemerkungen über deſſen Bedeutung für die Tonkunſt. Langenſalza 1856. 56 S. 8°.

102. J. Goschler, Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle, extraite de sa correspondance authentique traduite et publiée pour la première fois en français. Paris (Douniol) 1857. 351 S. 8°.

Iſt nur ein Auszug aus der Niſſenſchen Biographie.

103. A. v. Wolzogen, Mozarts Leben u. Wirken. Stuttgart 1858.

104. W. Viol, Don Giovanni, Don Juan. Komisch-tragische Oper in 2 Acten von W. A. Mozart. (Textbuch, italienisch u. deutsch gegenüberstehend.) Aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen, nebst Bemerkungen über eine angemessene Bühnen-Darstellung. Breslau (Leuckart) 1858. 1 Bd. 8°.

105. Heribert Rau. Mozart, ein Künstlerleben. Culturhistorischer Roman. 6 Bände. Frankfurt a. M. (Meidinger) 1858. 8°. 3. Aufl. 3 Bände. Berlin 1862. gr. 16°. 4. Aufl. 3 Teile. Berlin 1872. 8°. 5. Aufl. 3 Theile. Leipzig 1887. 8°.

- -, Mozart. Een geschiedkund. roman. 2 deelen. Amsterdam 1861.

—, Mozart a Biographical Romance, Boston 1876. 8°.

106. R. de Montmeyan: Mozart, l'homme et l'artiste. In der Revue contemporaine 30. Avril 1858.

107. Lamartine, La musique de Mozart, in Cours familier de littérature de l'auteur. Paris 1858. gr. 8°.

108. Revue française 1. Octobre 1858: Mozart et Da Ponte.

109. Biographie de Mozart. Lille 1859. 16°.

110. R. Hirsch, Mozart's Schauspieldirector. Musikalische Reminiscenzen. Leipzig (Matthes) 1859. 96 S. 8°.

1860—1869.

111. *L. v. Sonnleithner, Zur Don-Juan-Literatur. In den Recensionen u. Mittheilungen über Theater u. Musik. Wien 1860. S. 588—592.

112. Dr. Henri Doering, W. A. Mozart. Traduction de l'allemand par C. Viel. Paris et Bruxelles 1860. 16°.

113. *Lorenzo da Ponte, Mémoires de Lorenzo d'Aponte, poëte Vénetien, collaborateur de Mozart. Trad. de l'italien par de la Chavanne. Paris 1860. gr. 8°.

114. Alfred von Wolzogen. Über die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni, mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte. Breslau 1860. 80 S. 8°. 1 Notenbeilage.

115. Ludwig Nohl, W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Heidelberg 1860. 8°.

116. Eug. Sauzay, Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le Quatuor. Paris (auteur) 1861. 173 S. 8°.

2. Aufl. ebenda 1884.

117. Dieudonné Denne-Baron, Mozart. Extrait de la Nouvelle biographie générale de Didot. Paris (Didot 1861.) 12 S. gr. 8°.

118. Paul de Musset, Mozart. In der Revue nationale 1861.

119. E. Burckhardt. Ein Freund u. Mitarbeiter Wolfgang Amadeus Mozart's. Denkwürdigkeiten des Lorenzo da Ponte von Ceneda. Aus dem Italienischen. 2. Aufl. Gotha (Opetz 1861). 348 S. 8°.

120. Statuten des Dom-Musik-Vereines u. des von demselben gegründeten Mozarteums zu Salzburg. Salzburg 1861. 8°.

121. *L. v. Köchel, Über den Umfang der musikalischen Productivität W. A. Mozarts. Salzburg 1862. 11 S. 4°.

122. *Ludwig Nohl, Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes. Frankfurt a. M. 1862. 319 S. 8°.

123. *Ludwig Nohl, Mozart's Leben. Mit Portr. u. Notenbeilage. 2 Theile. Stuttgart 1863. 8°. — 2. Aufl. Leipzig 1877. 444 S. gr. 8°.

Englische Übersetzung von Lady Wallace. 2 Bde. London 1877.

124. *Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften u. unterschobenen Compositionen desselben. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1862. 18 S. Einl. u. 551 S. 4°.

Nachträge in der Allgemeinen musicalischen Zeitung 1864 und 1889.

125. A. Elwart, Histoire des Concerts populaires de musique classique, contenant les programmes annotés de tous les concerts donnés au cirque Napoléon depuis leur fondation jusqu' à ce jour: suivie de six esquisses sur la vie et les oeuvres de J. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn et R. Schumann. Paris (Castel) 1864. 142 S. 12°.

126. Gugler, Zur Oper Don Juan. Controversfragen bezüglich der Darstellung auf der Bühne. In Nr. 32 u. 33 vom Morgenblatt für gebildete Leser. Stuttgart 1865. 4°.

127. *Ludwig Nohl, W. A. Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausg. Mit 1 Facsimile. 1. Aufl. Salzburg 1865. 8°. — 2. vermehrte Aufl. mit 1 Porträt u. 1 Facsimile. Leipz. (Breitk. & Härtel) 1877. XVI u. 478 S. 8°. —

Englische Übersetzung von Lady Wallace London 1865. 8°.

128. *L. Nohl, Mozart's Aloysia. (Braunschweig 1865). 20 S. gr. 8°. Mit Porträt Mozarts u. Aloysia Langes.

129. Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni. Dramma giocoso di Lorenzo da Ponte. Wortgetreuer Abdruck des ersten italienischen Textbuches für Prag vom Jahre 1787 mit den Abänderungen für Wien von 1788. Leipzig (1865). 8°.

130. Die Zauberflöte. Text-Erläuterungen für alle Verehrer Mozarts. Leipzig 1866. 64 S. 8°.

131. C. H. Bitter, Mozarts Don Juan u. Glucks Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen. Berlin 1866. gr. 8°.

132. J. Goschler, Mozart d'après de nouveaux documents. Im Correspondant 25. Nov. 1865 u. 25. Jan. 1866.

133. *Franz Lorenz, W. A. Mozart als Clavier-Componist. Breslau 1866. 63 S. kl. 4° u. 4 Bl. Noten.

134. Woerz, Über die Scenirung des Don Juan im k. k. Hofoperntheater (in Wien). In der Wiener Zeitung 1866. 4 Nrn., 17 Spalten.

135. Züge aus Mozart's Leben. Zürich 1866. 24 S. 4°. Mit lithograph. Porträt nach dem in Verona 1770 gemalten Bilde u. nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

136. *C. F. Pohl, Mozart u. Haydn in London. Erste Abtheilung: Mozart in London. Nebst Facsimile einer Handschrift des 9jährigen Mozart. Wien (C. Gerold's Sohn) 1867. 188 S. 8°.

137. Albert Hahn, Mozart's Requiem. Zum besseren Verständniß bei Aufführungen mit einer neuen Übersetzung nebst einem Nachtrag u. den Resultaten eines Vergleiches der Breitkopf u. Härtelschen Partitur mit den Original-Manuscripten der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Bielefeld 1868. 94 S. kl. 8°.

138. C. Grüel, Aufschlüsse über die Bedeutung des angeblich Schikaneder'schen Textes zu Mozart's Zauberflöte. Magdeburg 1868. 28 S. 8°.

139. de Stendhal, Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Nouvelle édition, entièrement revue et corrigée. Paris 1868. kl. 8°. vgl. No. 34.

140. Alfred von Wolzogen, Don Juan, Oper von W. A. Mozart. Auf Grundlage der neuen Textübersetzung von B. v. Gugler, neu sceniert u. mit Erläuterungen versehen. Breslau 1869. 8°. Vorrede u. umfangreiche Erläuterungen.

141. *Constantin von Wurzbach, Mozart-Buch. Wien (Wallishauser) 1869. 295 S. u. 6 Bl. Register. 8°. (Inhalt: Biographie, Übersicht sämmtlicher im Druck erschienenen Compositionen, Quellen zur Biographie. Zur Geschichte u. Kritik von Mozart's Tonwerken. Mozart's Bildnisse. Urtheile über Mozart usw.)

142. M. Arndts, Mozart als Ehestifter. Lustspiel in 3 Acten. Wien u. Gran 1869. 86 S. 16°.

1870—1879.

143. Zur 400sten Aufführung der Oper Don Juan von Mozart auf den Königlichen Bühnen. Unter Benützung der von Herrn C. L. Barth gütigst eingereichten Daten zusammengestellt. (Besetzung von 1790—1870). Berlin 1870. 4°.

144. Th. Epstein, Don Giovanni von Mozart. Eine Studie zur Oper auf Grundlage des da Ponte'schen Textes, nebst einer verbesserten Übersetzung des letzteren. Frankfurt a. M. 1870. 8°. Mit Musik.

145. Franz Grandaur, Der Text zu Mozarts Zauberflöte u. Giesecke. ca. 1870. S.-A.

— , Mozarts Don Juan. Nach dem italienischen Text des Lorenzo da Ponte für die deutsche Bühne neu bearbeitet und scenirt. München 1871. VI u. 76 S. 8°.

146. Revue brittannique, Août 1870: A. V., La vérité sur le requiem de Mozart.

147. C. H. Bitter, Don Juan nach dem Original-Text. Berlin 1871.

— , Don Juan. Oper in 2 Acten vom Abate da Ponte. Musik von Mozart. Übersetzg. von C. H. Bitter. (Posen 1871.) 8°.

148. F. X. Jelinek, Salzburger Mozart-Album. Auswahl von Mozart's ersten Compositionen u. anderen im Archive des Mozarteums befindlichen musikalisch-literarischen Seltenheiten. Salzburg 1871. quer 4°. Besteht aus 9 Blättern Noten, 3 Blättern Facsimile und 1 Photographie (Concertflügel u. Spinett Mozarts).

149. C. Poisot, Lecture sur Mozart à propos du 116e anniversaire de la naissance de ce maitre. Dijon 1872. 16 S. 8°.

150. *Victor Wilder, Mozart à Paris en 1778 et une partition inédite (das Ballet Les petits riens von J. G. Noverre, bestehend aus Ouvertüre u. 20 französischen Tänzen). In Le Menestrel. Paris 1872. Nr. 52.

151. Victor Wilder, Les petits riens, ballet inédit de Mozart de 1778. Le Menestrel. Paris 1873. Deutsch übersetzt von W. Langhans in der Berliner Musikzeitung, Berlin (Bote & Bock) 1873. Nr. 8—10.

152. Sigismund Keller, Wolfgang Amadeus Mozart in Salzburg im Jahre 1769. Monatshefte für Musik-Geschichte 1873. S. 122 f.

153. Ad. Jullien, Mozart, ses séjours à Paris. In dem Correspondant vom 25. Sept. 1873. S. 1144—1171.

154. J. Große, Daponte u. Mozart. Roman. 2 Bände. Jena 1874. 8°.

155. Ernst Frank, Beiträge zur Geschichte der Zauberflöte. Bei Gelegenheit der 200. Aufführung derselben am Mannheimer Hoftheater zusammengestellt. Mannheim 1875. 48 S. 8°.

156. Friedr. Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozart's. Salzburg 1876. 22 S. gr. 8°.

157. Heinrich Dorn, Susanne u. ihre Gartenarie. (Ergebnisse aus Erlebnissen. 1877). 8°.

158. A. J. Hammerle, Mozart u. einige Zeitgenossen. Salzburg 1877. 8°.

159. L. Köhler, Mozarts Jugend. Neue Berliner Musikzeitung 1877—78. 4 Nrn. Fol.

160. H. Pfeil, Mozarts Biographie mit Porträt. Leipzig 1879.

161. *Paul Graf Waldersee, Die Gesammtausgabe der Werke Mozarts. Sammlung musikalischer Vorträge (Ser. 1) Nr. 7. Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1879. 20 S. gr. 8°.

162. Emil Naumann, Wolfgang Mozart. Sammlung musikalischer Vorträge, herausgeg. v. Paul Graf Waldersee Ser. 1 Nr. 6. Leipzig 1879. 26 S. gr. 8°.

163. Ludwig Nohl, Mozart. Musiker-Biographien Bd. 1. Reclam's Universal-Bibliothek Nr. 1121. Leipzig (1879) kl. 8°.

164. William Pole, The story of Mozart's Requiem. With a facsimile. 2 Edition. London 1879. 2 Bl. u. 92 S. 8°.

165. Über ein unbekanntes Porträt Mozarts im Besitz des Preuß. Kapellmeisters Carl Eckert. Neue Berliner Musikzeitung (Bote & Bock) 1879 Nr. 26.

1880—1889.

166. *Ludwig Nohl, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe u. Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig (Thiel) 1880. 410 S. gr. 8°.

167. *Gustav Nottebohm. Mozartiana. Von Mozart herrührende u. ihn betreffende, zum großen Teil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgeg. Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1880. 139 S. 8°.

168. Victor Wilder, Mozart, l'homme et l'artiste. Histoire de sa vie d'après les documents authentiques et les travaux les plus récents. 2e Edition Paris (Charpentier) 1881 gr. 8°.

169. La Mara, Wolfgang Amade Mozart. (1880) 8°. mit Portr.

170. Mozart-Tage aus der Geschichte des Hamburger Stadttheaters. Zur Erinnerung an die Erste Mozart-Woche (Jan. 1880) am Stadt-Theater unter Director Pollini. 4 S. gr. 8°.

171. *J. Horner, Katalog des Mozart-Museums im Geburts- u. Wohnzimmer Mozart's zu Salzburg. Mit Noten nach gedruckten u. ungedruckten Quellen vom d. z. Vereins-Secretär

J. Ev. Engl. Zusammengestellt u. herausgeg. Salzburg (Selbstverlag) 1882. 24 S. 8°.

2. Aufl. in Druck gelegt durch Joh. Ev. Engl. Salzburg (Kerber) 1898. XV u. 31 S. 8°.

Erschien auch (ebenda) in französischer u. englischer Sprache: Catalogue du Musée Mozart, énumerant les objets exposés dans la chambre où naquit Mozart. Salzbourg (Kerber) 1894.

172. *Vollständiges Inhaltsverzeichnis der Ersten vollständigen kritisch durchgesehenen Ausgabe von Mozarts Werken, herausgeg. von J. Brahms, F. Espagne, O. Goldschmidt, J. Joachim, L. v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, Paul Graf Waldersee, F. Wüllner. Leipzig 1883. 16 S. hoch 4°.

173. F. Gehring, The great musiciens: Mozart. London 1883. 8°.

174. *Ludwig Meinardus. Mozart. Ein Künstlerleben. Mit 2 Porträts in Stahlstich. Berlin u. Leipzig 1883. 551 S. 8°.

175. *D. F. Scheurleer, Mozart's verblijf in Nederland, en het muziekleven aldaar in de laatste helft der 18e eeuw. 'sGravenhage 1883. 8°. Mit 1 Porträt u. 6 Bl. Facsimile.

177. Max Kalbeck, Mozart's Don Juan. Nach dem italienischen Original des Da Ponte für die deutsche Bühne frei bearbeitet u. mit einem Vorwort versehen. Wien (Gutmann) 1886. 8°.

178. *Karl Prieger, Urtheile bedeutender Dichter, Philosophen u. Musiker über Mozart. Anschließend: hervorragende Musik-Schriftsteller über Mozart. — Gedichte. Gesammelt u. herausgeg. Zweite vermehrte Auflage. Wiesbaden 1886. 288 S. gr. 8°.

179. *Paul Marsop, Zum Don-Juan-Jubiläum. In der Gegenwart 1887 Nr. 44. 45.

180. Otto Neitzel, „Zur Säcular-Feier von Mozart's „Don Juan" u. „Die Festvorstellung des Don Juan im Stadttheater zu Köln am 29. October 1887". Kölnische Zeitung 1887 Nr. 301 u. 302 vom 30. u. 31. Oct.

181. *K. Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Dresden u. Leipzig 1887. 8°.

182. *Joh. Ev. Engl, W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben u. im Bilde, nebst Mittheilungen: „Aus dem Salzburger Mozart-Album." Mit 5 Kunstbeilagen. Salzburg (Kerber) 1887. 91 S. gr. 8°.

183. Gustav Engel, Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887. S. 491—560.

184. Paul Verdun, Les ennemis de Wagner (à propos des répresentations de Lohengrin à l'Eden-Théatre). Paris (Dupret) 1887. 16°. 3 Cap.: Révélations sur Mozart.

185. *Rud. von Freisauff, Mozarts Don Juan 1787—1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper. Herausgegeben anläßlich der 100jährigen Jubelfeier der Oper „Don Juan" von der „Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg". Mit 9 Kunstbeilagen: Salzburg (Kerber) 1887. gr. 8°.

Kritiken u. Nachträge dazu in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1888. S. 278—286 u. in den Monatsheften für Musik-Geschichte 1887. S. 156 f.

186. *F. X. Haberl, Mozart als Kirchenkomponist. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg (Pustet) 1887. S. 45 ff.

187. *H. C. Rogge, De opvoeringen van Mozarts „Don Juan" in Nederland. Amsterdam 1887. 8°.

188. Le Figaro, Samedi 15. Octobre 1887: Le centenaire du Don Juan de Mozart.

189. *Friedrich Chrysander, Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga u. von Mozart. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1888. S. 352—435. Unvollendet. Mit Neudruck des Textes der Gazzaniga'schen Oper von Giovanni Bertati 1787.

190. Henri de Courzon, Lettres de W. A. Mozart. Traduction complète avec une introduction et des notes. Paris (Hachette & Co.) 1888. gr. 8°.

191. W. Lackowitz, Mozart. Leben u. Schaffen eines großen Künstlers. Der reiferen Jugend geschildert. Jugendbibliothek V. Berlin (Ebhardt) 1888. 8°. Mit 6 Holzschnitten.

192. Friedrich Spiro, Die Entstehung einer Mozart'schen

Konzertarie. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1888. S. 255—269.

193. J. Fischer, Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn). Eine biographische Skizze, sowie zwei bisher unbekannte Briefe Mozarts (Vater). Karlsbad (1889). 20 S. Lex.-8°.

194. *Albert Schatz, Giovanni Bertati. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889. S. 231—271.

1890—1899.

195. *Charles Gounod, Le Don Juan de Mozart. Paris 1890. 8°.

— , Mozarts Don Juan. Autoris. Übersetz. von Ad. Klages. Leipzig (Reißner) 1890. (1891) 144 S. 8°.

Englische Übersetzung nach der 3. französ. Ausgabe von Windeyer Clark and J. T. Hutchinson. London (Cocks & Co.) 1895.

196. *Gustav Schubert, Mozart u. die Freimaurerei. Zum hundertjährigen Todestage des großen Meisters. (Gewidm. dem Großmeister der Loge Royal York) Berlin (bibliograph. Bureau 1890). 56 S. 8°.

197. Das Mozart-Festspielhaus in Salzburg. Salzburg 1890. 16 S. gr. 8°. Mit Abbildung und Grundriß.

198. W. Brachvogel, Die Familie Mozart. Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung, Berlin 1891. Nr. 48.

199. A. Kalischer, Friedrich Wilhelm II. u. die Wittwe Mozart. Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung, Berlin 1891. Nr. 48.

200. *Adolf Buff, Mozarts Augsburger Vorfahren. Zum 5. Dez. 1891. Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben u. Neuburg. Jahrg. XVIII. 1891. 36 S. 8°.

201. Karl Snell, Mozart. Gedenkrede, geh. im J. 1856 von . . . , weil Prof. a. d. Univ. Jena (herausgeg. v. Hermann Schäffer) Jena (Mauke) 1891. 31 S. 8°.

202. Alfred von Berger, Epilog zur Mozart-Centenarfeier 1891. Salzburg 1891. kl. 8°.

203. J. E. Engl, Festschrift zur Mozart-Centenarfeier am

15., 16. u. 17. Juli 1891 in Salzburg. Ein für die Drucklegung erweiterter Vortrag. Salzburg (Dieter) 1891. 123 S. 8°. (Behandelt: die Mozartfamilien in Augsburg, Salzburg u. Wien; drei angeblich ungedruckte Briefe M's aus der letzten Lebenszeit; das Requiem u. die Requiemfrage).

204. L. A. Frankl, Mozarts Manen. Zu Mozarts 100. Todestag (5. Dec. 1891). Wien 1891. kl. 8°. Gedichte.

205. Rudolph Genée, Der Tod eines Unsterblichen. Zum Todestage Mozarts, den 5. December. Sonder-Abdruck aus der National-Zeitung 1891 für die Mitglieder der Mozart-Gemeinde. Berlin 1894. 24 S. 8°.

206. Robert Hirschfeld, Festrede zur Mozart-Centenarfeier 1891. Salzburg 1891. kl. 8°.

207. *Carl Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Clavier-Concerte. Ein Wort der Anregung an die clavierspielende Welt. Leipzig (Gebr. Reinecke 1891). 56 S. 8°.

208. B. Scholz. W. A. Mozart u. seine Stellung in der Geschichte der Musik. Festrede .... gehalt. von ... Frankfurt a. M. (Firnberg) 1891. 15 S. 8°.

209. La Mara, Die Gräber unserer großen Musiker in Wien. Gartenlaube 1891, Nr. 23.

210. Wilhelm Langhans. Der Endreim in der Musik. Ein Kapitel von der musikal. Declamation. Leipzig (Leuckart) 1892. 3 Bl. 18 S. 8°. (Erweiterter Abdruck aus den Bayreuther Blättern, Jahrg. 14. Betrifft das Ständchen im Don Juan).

211. Max Frieblaender, Mozart's Wiegenlied. „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig (Breitkopf u. Härtel) 1892. S. 275—285.

212. B. Joß. Mozarts Leben u. Werke mit Einleitung: Mozarts Schaffen im Lichte unserer Zeit. St. Johann (1892). gr. 12°.

213. *Ludwig Meinardus, Mozart, ein sittlich erziehliches Vorbild deutscher Jugend u. ihrer Pfleger. Sammlung pädagogischer Vorträge V, 6. Bielefeld 1892. gr. 8°.

214. *Rudolph Frhr. von Procházka, Mozart in Prag. Zum hundertjährigen Gedächtniß seines Todes. Mit 3 Beilagen

u. 5 Abbildungen. Prag (Dominicus) 1892. VI u. 236 S. gr. 8°. (Betrifft besonders Familie Duschek, den viermaligen Aufenthalt Mozarts und die Aufführungen seiner Opern in Prag.)

Neue billige Ausg. Prag (Neugebauer) 1899.

215. J. Smend, Zum Gedächtniß W. A. Mozarts. Vortrag. Darmstadt 1892. 8°.

216. A. Wiesinger, Mozart und das Christenthum in der Musik. Vortrag. Wien 1892. 8°.

217. *Joh. Ev. Engl, Studien über W. A. Mozart. Herausgegeben von J. E. Engl. Salzburg (Selbstverlag) 1893. 23 S. gr. 8°.

(Sucht die Identität des Mozart-Schädels im Mozarteum nachzuweisen; handelt über die ebenda befindliche Uhr Mozarts, über das Wiegenlied u. über zwei angeblich Mozartsche Sinfonien).

2. Folge. Salzburg 1894. (Betrifft: Mozarts Taufnamen, die Söhne Mozarts, Mozarts Tod, M. als Kirchenkomponist, Allerlei Kleinigkeiten, M.'s Wiegenlied).

3. Folge, Salzburg 1895. 12 S. gr. 8°. (Enthält amtliche Schriftstücke: Mozarts Eheversprechen, Heirathskontrakt, Todtenanzeige, Inventartaxe, Verzeichniß seiner Bücherſammlung, Vermögensnachweis, Schulden usw.)

4. Folge. Carl Freiherr v. Sterneck, Der Freundeskreis in Salzburg. Salzburg 1896. 24 S. gr. 8°.

218. W. v. Wartenegg. Mozart. Festspiel zur hundertjährigen Todtenfeier. Im Auftrage der Stadt Wien geschrieben. Wien 1893. 28 S. kl. 8°.

219. August Gluck, W. A. Mozart. G-moll Symphonie. Aus dem Jahre 1788. Erläutert. Frankfurt a. M. (Bechhold 1894). 27 S. 8° als Musikführer Nr. 8.

C. Saint-Saëns, Charles Gounod et le Don Juan de Mozart. Paris 1894. 39 S. 16°.

220. Pierfrancesco Albicini, Mozart. Bologna (Tedeschi) 1895.

221. Carola Belmonte, Mozart-Novellen. Berlin (Schildberger) 1895.

222. *Rudolph Genée, Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Berlin (Selbstverlag) 1895—1899.

1. Heft, 1895: I. Die Musikhandschriften Mozarts in der Berliner Kgl. Bibliothek. II. Constanze v. Nissen, die Wittwe Mozarts (mit Bild). III. Joh. André u. Mozart als Rivalen in der Entführung (mit Notenbeilage). Äußerungen Mozarts üb. Musik u. musikal. Leistungen. Mozarts Hinterlassenschaft.
2. Heft, 1896: I. Der Kapellmeister, Singspiel nach Mozartscher Musik. II. Zur Geschichte von Mozarts Schauspieldirektor. III. Una cosa rara in Mozarts Don Juan (mit Notenbeilage). IV. Eine Zeichnung Mozarts vom Bäsle (mit 2 Facsimiles). Mozarts erste Klavierstücke (mit Notenbeilage).
3. Heft, 1896: I. Mozarts Klaviervariationen, von Dr. Haase. II. Mozarts Don Juan in München u. die Text-Frage. III. Mozarts Schwester Nannerl (mit Porträt). IV. Mozart in Berlin 1789 (mit Abbildg.).
4. Heft, 1897: I. Leop. Mozart (mit 2 Bildern). II. Mozarts Beziehungen zu Berlin, von Dr. Ernst Friedländer. III. Mozarts Bildnisse. IV. Constanze v. Nissen u. Spontini. V. Zu den Notenhandschriften Mozarts. Stimmhöhe der Sängerinnen zu Mozarts Zeit. Mozarts Wiegenlied.
5. Heft, 1898: I. Mozart als Knabe in London u. sein Noten-Skizzenbuch vom Jahre 1764 (mit Bild u. Notenbeilage). II. Über Mozartsche Manuskripte, von Dr. E. Henkel. III. Der erste Darsteller des Don Giovanni Signor Bassi (mit Bild). IV. Mozarts Ohr (mit Bild). V. Nekrologe. Benützung Mozartscher Musik. Mozart, Peter Winter u. ‚Die Zauberflöte'.
6. Heft, 1898: I. Mozarts Geburtshaus (mit Bild). II. Das Grab Leopold Mozarts in Salzburg u. Genovefa v. Weber; nebst den Stammtafeln der Familien Mozart u. Weber. III. Zu Mozarts Aufenthalt in London 1764 (mit Notenbeispielen u. Titelblatt der Six Sonates). IV. Mozarts Brief an seine Braut Constanze 1782.
7. Heft, 1899: I. Ein bisher unbekanntes Duett zu Mozarts Zauberflöte. II. Aus Sartis Due Litiganti in Mozarts Don Giovanni. III. Musikalien-Anzeigen Mozartscher Werke aus seiner Lebenszeit.

223. A. J. Weltner, Mozarts Werke u. die Wiener Hof-Theater. Statistisches und Historisches nebst Anhang: Mozart betreffende Dichtungen. Wien 1896, gr. 8°.

224. O. G. Sonneck, La nuova rappresentazione del „Don Giovanni" di Mozart a Monaco. Rivista musicale italiana. Torino (Bocca) 1896. S. 741—755.

225. C. Witting, Mozart, Symphonie in Es-dur. Erläutert. Frankfurt a. M. (Bechhold 1896). 16 S. 8°. Musikführer Nr. 69.

226. A(dolf) Pochhammer, W. A. Mozart, Symphonie in C-dur. Mit der Schlußfuge (Jupiter-Symphonie). Erläutert. Frankfurt a. M. (Bechhold 1896). 28 S. 8°. Musikführer Nr. 54.

227. M. Kalbeck u. L. Koch. Zur Enthüllung des Mozart-Denkmals in Wien, 21. April 1896: M. Kalbeck, Mozart in Wien. — L. Koch, Chronik des Denkmals. Wien 1896. 4°.

228. Rudolph Freiherr Procházka, Arpeggien. Musikalisches aus alten u. neuen Tagen. Dresden (Damm) 1897. 12 u. 149 S. gr. 8°. (in vier Abschnitten: Don Juan, Zauberflöte, Allgemeines, Titus. Ferner Prager Musikleben).

229. Max Friedländer, Mozarts Wiegenlied. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, herausgeg. v. Emil Vogel. Leipzig (Peters) 1897. S. 69—71. (Das Lied „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein" ist von Gotter gedichtet, und nicht von Mozart sondern von Flies komponiert.)

—, Gluck u. Mozart. Ebenda. (Gegenüberstellung einer Gluckschen Ode: „Willkommen, o silberner Mond", u. Mozarts „Dein Bildniß ist bezaubernd schön").

230. Ernst Possart, Über die Neueinstudierung u. Neuszenirung des Mozartschen Don Giovanni (Don Juan) auf dem kgl. Residenztheater zu München. München (Bruckmann) 1897. 36 S. 8°.

231. Lois de Kerval, Un jeune maëstro. Histoire de Mozart. Paris (Taffin-Lefort) 1897. 69 S. 12°.

232. Victor Maurel, A propos de la mise en scène de Don Juan. Réflexions et souvenirs. Paris (Dupont) 1897. VIII u. 85 S. 12°.

233. Arturo Farinelli, Don Giovanni. Note critiche. Torino (Loescher) 1897.

234. Alb. Jos. Weltner, Mozart's Werke u. die Wiener Hof-Theater. Statistisches u. Historisches. Wien (Künast) 1897. VI u. 108 S. gr. 8°.

235. Illustreret Musikhistorie, en fremstilling for nordiske Laesere af Hortense Panum og William Behrend. Kobenhavn (Nordiske Forlag) 1897. Band II. 129—227 mit vielen Bildern u. Facsimiles.

236. L. Mirow, W. A. Mozart (und die neuere Mozart-litteratur). Ein Beitrag zum Mozart-Kultus in übersichtlicher Darstellung des für Mozart in Wort u. That in letzter Zeit Geschaffenen. Hildesheim (Gebr. Gerstenberg) 1898. 47 S. 16°.

237. Hippolyte Buffenoir, Mozart en France. Rivista musicale italiana. Torino (Bocca) 1898. S. 694—720.

238. Henri de Curzon, Nouvelles lettres des dernières années de la vie de Mozart, traduites par —. Extrait du Guide musical. Paris (Fischbacher) 1898. 87 S. 16°. Ergänzt die frühere Sammlung desselben Verfassers: Lettres de W. A. Mozart trad. complète (300 lettres) avec une introduct., des notes etc.

239. Über den Grabstein Leopold Mozarts in Salzburg Monatshefte für Musik-Geschichte 1898. S. 120.

240. G. Höcker, Das große Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven in biograph. Erzählungen. Glogau (Flemming) 1898. 8°.

241. Giulio Piccini, L'origine della maschera di stenterello (Luigi del Buono 1751—1832): 1. Il del Buono in casa di Corilla Olimpica, suo incontro col Mozart, una lettera inedita del Mozart. Firenze (Bemporad) 1898. 126 S. 8°.

242. *Caroline Valentin, Mozartbriefe der Donaueschinger Bibliothek. Monatshefte für Musikgeschichte 1899. S. 33—42.

243. R. Gellert, Mozarts Reise nach Potsdam u. Berlin. Allgemeine Musik-Zeitung. Charlottenburg (Leßmann) 1899 Nr. 28 ff.

244. Paul Marsop, Der Meister des Rococo. No. 7 (S. 196—214) der ‚Musikalischen Essays'. Berlin, Ernst Hofmann & Co., 1899.

Rauck'sche Buchdruckerei, Berlin S.O.

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin** SW. 46, Hedemannstr. 2.

Wirtschaft und Philosophie

oder: **Die Philosophie und die Lebensauffassung der Völker auf Grund der gesellschaftlichen Zustände.**

I. (selbständige Abteilung):

Die Philosophie und die Lebensauffassung des Griechentums.

Von Dr. **Adr. Eleutheropulos,**
Privatdozent a. d. Universität Zürich.

Etwa 420 Seiten Lexikon-Oktav. — Preis M. 10,—.

Die II. (selbständige), dem **Germanentum** gewidmete Abteilung ist im Manuskript bereits vollendet und soll i. J. 1900 erscheinen.

Th. M. Dostojewsky.

Eine biographische Studie
von
A. Hoffmann.

480 Seiten. Mit Bildnis. Geheft. M. 7,—; fein gebunden M. 8,25.

„A. Hoffmann darf sich rühmen, die ideale Form der Biographie gefunden zu haben. Es ist ein ungewöhnlich gutes Buch, das wir ihm zu verdanken haben. Es ist ein einfaches Buch, beinahe ein Lebensbuch, in einem vortrefflichen, der Sache würdigen Stil geschrieben."

Frankfurter Zeitung.

Das Schandmal.

Ein amerikanisches Trauerspiel
von
Karl Lorenz
Cincinnati.

Preis M. 1,80.

Das Recht, zu lieben.

Schauspiel
von
Max Nordau.

Geheft. M. 2,—; gebunden M. 3,—.

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin** SW. 46, Hedemannstr. 2.

DIE LIEDER
DER
MÖNCHE UND NONNEN
GOTAMO BUDDHO'S.

AUS DEM ALTINDISCHEN ZUM ERSTEN MAL ÜBERSETZT
VON
Dr. KARL EUGEN NEUMANN.

400 Seiten Lex.-Oktav. — Geheftet 10 M.; in Halbfranzband 12 M.

„... Die Macht und Kraft, mit der der Mensch in den Zeiten solch religiöser Bewegungen plötzlich auf das Wesen der Dinge sich wirft, wie er alles Fragen und Zweifeln, alle blosse Spekulation von sich abschüttelt, wie er sich aus allen Umstrickungen der Sinne befreit, um ganz Intuition, Sein, Leben, Thun zu werden: Dieses eigentlich Magische lassen uns diese Hymnen auch heute noch mitempfinden. Sie reden zu tieferen Geistern in all ihrer Einfachheit und starren Einförmigkeit denn doch eine mächtig ergreifende Sprache. Ein tiefes Naturgefühl geht durch die Gedichte dieser Mönche und Nonnen dahin. Auch ihre Religion ist zuletzt wieder die grosse Poesie des Ichmenschen, das Allgefühl der starken Persönlichkeit, welches die Harmonie und Einheit von Welt und Ich tiefinnerlich erfahren hat."

Julius Hart im „Litterarischen Echo".

DIE SITTLICHKEIT
und der philosophische Sittlichkeitswahn.

Von

Dr. Abr. Eleutheropulos
Privatdozent an der Universität Zürich.

148 Seiten Lexikon-Oktav. — Preis M. 3,25.

Auch wer nicht Philosoph vom Fach ist, wird reiche Anregung aus dem geistvollen Buche schöpfen, das auch in kulturhistorischer Hinsicht beachtenswerte Erörterungen enthält.

Geisteshelden.

Eine Sammlung von Biographieen.

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Bände:

1. **Walther v. d. Vogelweide.** 2. Aufl. Von Prof. A. E. Schönbach.
2/3. **Hölderlin.** * **Reuter.** 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt.
4. **Anzengruber.** 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim.
5. **Columbus.** Von Prof. Dr. Sophus Ruge.
6. **Carlyle.** 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz.
7. **Jahn.** Von Dr. F. G. Schultheiß. **Preisgekrönt.**
8. **Shakspere.** Von Prof. Dr. Alois Brandl.
9. **Spinoza.** Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin.
10/11. **Moltke,** I. Von Oberstleutnant Dr. Max Jähns.
12. **Stein.** Von Dr. Fr. Neubauer. **Preisgekrönt.**
13/15. **Goethe.** Von Dr. Richard M. Meyer. 2. Aufl. **Preisgekrönt.**
16/17. 27. **Luther.** I. II, 1. Von Privatdoz. Dr. Arn. E. Berger.
18. **Cotta.** Von Minister Dr. Albert Schäffle.
19. **Darwin.** Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer †.
20. **Montesquieu.** Von Prof. Dr. Alb. Sorel.
21. **Dante.** Von Pfarrer Dr. Joh. Andreas Scartazzini.
22. **Kepler.** * **Galilei.** Von Prof. Dr. S. Günther.
23. **Görres.** Von Prof. Dr. J. N. Sepp.
24. **Stanley.** Von Paul Reichard.
25/26. **Schopenhauer.** Von Konsul Dr. Ed. Grisebach.
28/29. **Schiller.** Von Prof. Dr. Otto Harnack.
30/31. **Peter der Große.** Von Dr. K. Waliszewski.
32. **Tennyson.** Von Prof. Dr. Emil Koeppel.
33. **Mozart.** Von Prof. Dr. Oskar Fleischer.
34/35. **Lessing.** Von Privatdozent Dr. K. Borinski.
36. **Tizian.** Von Dr. Georg Gronau.

Die in Tausenden von Exemplaren verbreitete, von hervorragenden Gelehrten geschriebene Biographieen-Sammlung

„Geisteshelden"

bildet einen unentbehrlichen Bestandteil aller Privat-, öffentlichen und Schul-Bibliotheken; sie gewährt einen gediegenen, anregenden und bildenden Lesestoff für Männer und Frauen, reife wie reifende Leser. Im Unterschied zu den nachträglich entstandenen Sammlungen bieten die **„Geisteshelden"** Lebensbilder aus allen Gebieten und Zeiten der Kultur, Litteratur, Kunst und Wissenschaft. Der Umfang der gediegen und geschmackvoll ausgestatteten Bände umfaßt je 200—300 Druckseiten. Der Text ist nicht durch gelehrte Anmerkungen beschwert; doch wird Weiterstrebenden im Anhang durch genaue Quellenangaben Material gewährt.

In Vorbereitung

befinden sich für die nächsten Jahre u. a. folgende Beiträge:

Bach * Händel, von Dr. Max Seiffert.
Richard Wagner, von Professor Dr. Max Koch.
Uhland, von Professor Dr. Erich Schmidt.
Grillparzer, von Professor Dr. Alfred Freiherr von Berger.
Wilhelm v. Humboldt, von Professor Dr. O. Harnack.
Hans Sachs, von Privatdozent Dr. Max Herrmann.
Molière, von Professor Dr. H. Schneegans.
Byron, von Professor Dr. Emil Koeppel.
Luther, II. 2, von Privatdozent Dr. Arnold E. Berger.
Helmholtz, von Professor Dr. Hugo Kronecker.
Alexander v. Humboldt, von Professor Dr. S. Günther.
Friedrich List, von Carl Jentsch.
Friedrich der Große, von Kgl. Archivrat Dr. Georg Winter.
Napoleon I., von Professor Dr. Alois Schulte.
Cromwell, von Professor Dr. Wolfg. Michael.
Moltke, II., von Dr. Max Jähns, Oberstleutnant a. D.
Michelangelo, von Professor Dr. Alfred Gotthold Meyer.

Preis jedes Bandes: Geheftet **M. 2,40**; in geschmackvollem Leinenband (dunkelrot oder blau) **M. 3,20**; in feinem Halbfranzband **M. 3,80**.

Jeder Band ist selbständig und einzeln käuflich.

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin** SW. 46, Hedemannstr. 2.

Musikalische Essays.

Von

Paul Marsop.

296 Seiten Groß-Oktav. — Geheft. M. 4,50; in ff. Halbfranzband M. 6,20.

Inhalt: Franz Schubert, ein Zukunftscomponist. — 2. Zur Naturgeschichte der Operette. (I. Die Entstehung der modernen Operette. II. Offenbach und die Wiener Operette. III. Vom englischen Singspiel.) — 3. Die Aufgaben der deutschen Gesangsbühnen. — 4. Schumann's Traumlyrik. Ein Capriccio. — 5. Faustmusik. — 6. Johannes Brahms. — 7. Der Meister des Rococo. — 8. Hans von Bülow. Ein Charakterbild.

Da haben wir wieder einmal ein ausgezeichnetes Buch. Es ist ein sehr feiner Kopf, ein Kunstkenner mit feurig empfindendem Herzen, es ist ein Mann, in dessen Hand gar viele Fäden zusammen laufen, der in diesen musikalischen Essays sich äußert. Wie viel Scharfsinn und Feinheit des Denkens, wie viel Wissen und philosophische Bauarbeit sind in diesen Aufsätzen niedergelegt! Der geistvolle Verfasser, ein Stilist ersten Ranges, spricht in dem vorliegenden Buche eine Reihe hochinteressanter Themen durch. Seine Sprache ist klar, lichtgesättigt, sein Urteil zusammenfassend, überraschende Ausblicke eröffnend, seine Darstellung ebenso gründlich wie anmutig, ebenso gediegen in ihrem stofflichen Teil wie liebenswürdig und fesselnd in der Form. Die Glanzkapitel des lesenswerten Buches sind die Aufsätze „Zur Naturgeschichte der Operette", die zu dem Besten gehören, was über dieses Thema je gesagt worden ist. Aber auch die anderen Essays sind liebevoll durchgearbeitete Studienblätter von ungewöhnlichem Reiz. Sie enthalten manches Neue und sind ihrer litterarischen Form nach Meisterstücke. Das in jeder Beziehung gehaltvolle, durchaus hervorragende Buch empfehlen wir unseren Lesern auf das Wärmste.

„Daheim."

Marsops neues Buch wird gewiß kein ernster Leser ohne reiche Anregung und Belehrung aus der Hand legen.

Prof. **Eduard Hanslick** in der „Neuen Freien Presse".

Es ist ein Buch, das man nicht durchblättern, sondern mit angespannter Teilnahme von der ersten bis zur letzten Zeile lesen will.

„Straßburger Post."

Wohl Keiner wird das hochinteressante Werk aus der Hand legen, ohne geistig angeregt zu sein, und man wird auch da dem feinfühlenden Verf. mit Interesse folgen, wo man anderer Meinung ist, als er.

„Signale für die musikalische Welt."

Diese Essays zu lesen wird immer einen Genuß bedeuten.

„Neue Musik-Zeitung."

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

JUN-8 '32

JAN 25 1938

RESERVED
Winter, 1938

DEC 10 1965

MUSIC LIBRARY F

DEC 6 1977

ML 410 .M8 F59
Mozart /
Stanford University Libraries
3 6105 042 872 304

NAME
DATE

ML410
M8F59 Fleischer, O.R.
Mozart.

ML410
M8F59

230823